PION

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

ROK III * WARSZAWA * SOBOTA — CENA 50 GR. — 30 LISTOPADA 1935 R. * NUMER 48 (113)

TREŚĆ:

ZADANIA I METODY POLITYKI KULTURALNEJ

Wyrażenie „polityka kulturalna" ma u nas złą opinję. Sądzimy, iż polityk nie zna się na kulturze, a człowiek zajęty działalnością kulturalną nie umie uprawiać polityki. Jeśli zaś ten lub tamten przekracza swe uprawnienia, powstają stąd raczej złe niż dobre rzeczy. W ostatecznym obrachunku może zyskać jeszcze cośkolwiek „polityka", ale niewątpliwie straci „kultura". W tej niechęci do polityki kulturalnej jest trochę zastarzałych wspomnień z okresu niewoli, trochę silnych jeszcze haseł liberalizmu, trochę typowo polskiego zamiłowania do swobody i nieprzewidzianego rozbłysku entuzjazmu jako metod działania, a wreszcie trochę niepokoju, wzbudzonego najnowszemi błędami i nieporozumieniami na temat celów i dróg polityki kulturalnej. O tem, jak silne i czujne są te sprzeciwy wewnętrzne, świadczyła niedawno głośna burza. wywołana pomysłem izb kultury, pomysłem, dalekim nawet od sfery konkretnego projektu.

Ale jeśli próba charakterystyki współczesnej rzeczywistości kulturalnej w Polsce. jaką usiłowaliśmy dać w poprzednim artykule,[1] jest słuszna, to czas już najwyższy, aby zagadnienie polityki kulturalnej rozważyć rzetelnie i szczerze, unikając nieistotnych rozgrywek politycznych, ale również uwalniając się z sideł zbędnych i patetycznych obaw. Jest przecież rzeczą niewątpliwą, iż w dzisiejszych czasach żaden naród, a szczególnie Polska, pozwolić sobie nie może na bierne wyczekiwanie na to, co przyszłość przyniesie, i że hasło nieingerencji w dziedzinie kultury prowadzi do powolnego obniżania jej poziomu i natężenia. Trzeba wyzwolić się z uroku pięknie brzmiących poglądów „ludzi uduchowionych", wierzących. iż kultura rodzi się kędy chce i jak chce, że duch, królewski duch, jest wolny, że nie wytrzymuje żadnej ingerencji ziemskich sił, że nawet ich dyskretna opieka jest zbędna, a czasem wprost deprawująca. W rzeczywistości bowiem kultura jest stylem życia wielkich mas, wyrazem ich charakteru i działalności, owocem ich siły twórczej, czemś realnem, pełnem i powszechnem, a nietylko doznawaniem jakichś uduchowionych treści, dostępnem wyłącznie elicie. Dlatego sprawa kultury splata się z procesami społecznemi i gospodarczemi, warunkuje je i wzajem od nich zależy oraz, podobnie jak one, podatna jest woli ludzkich zamierzeń, t. j. polityce.

Zrywając z przesądem „ludzi uduchowionych", nie wolno wszakże ulegać złudnym mitom biurokratyzmu, który wierzy chętnie, iż kulturę całą można i trzeba organizować we wszystkich okolicznościach, że można i trzeba kształtować ją w każdym jej zakresie metodami, które w innych dziedzinach okazały się szybko skuteczne. Przeciw tym mniemaniom trzeba przytaczać — podobnie jak przeciw poprzednim — fakty zupełnie niewątpliwe w swej oczywistości, że kultura żyje pewną siłą twórczą, nie poddającą się „nakręcaniu" i niemożliwą do zastąpienia najlepiej wymyślonym mechanizmem organizacyjnym.

Pewne wyjaśnienie w całem tem nieporozumieniu i pewien ład w planowaniu polityki kulturalnej wprowadzić może dokładniejsza analiza zadań i metod tej polityki.

Zadanie jej naczelne z punktu widzenia państwowego określone być może i powinno jako wzmożenie siły kultury. Siła ta — jak staraliśmy się wykazać w poprzednim artykule — zależy od trzech elementów: od żywotności twórczej, od jednolitości stylowej i od upowszechnienia. Polityka kulturalna mająca na celu wzmocnienie siły kulturalnej narodu, musi działać na każdy z tych elementów. Ale—i to jest właśnie sprawa istotna—metody działania w każdym wypadku muszą być różne, a kwalifikacja, które z tych działań mają większą, a które mniejszą doniosłość, wymaga dokładnej analizy danej rzeczywistości kulturalnej.

Otóż ani żywotności twórczej. ani jedności stylowej nie można osiągnąć bezpośrednio metodami ingerencji. Żadna biurokracja nie zdoła skutecznie wymagać wielkości od sztuki, ponieważ dać jej to może tylko genjusz artysty, i żadne wymagania władz nie podniosą poziomu charakteru wielkich mas. Ale umiejętne organizowanie warunków życia może wytwarzać sytuacje, w których rodzą się talenty i krzepną charaktery. Wszelka przesada w dziedzinie opieki nad żywotnością twórczą kultury i nad jej stylową jednością, zbyt natrętne i natarczywe naleganie, zbyt bezpośrednie i pośpieszne wymagania dają, w wynikach, zamiast wzmożenia siły twórczej, patos powierzchownych manifestacyj, a zamiast żywej jedności martwy szablon. Zasadniczem wskazaniem dla polityki kulturalnej w tych dziedzinach musi być dyskretny umiar opieki. Opieka ta, wyrażająca się przedewszystkiem subwencjami stałemi lub dorywczemi dla instytucyj i przedsięwzięć, nie może obyć się oczywiście bez selekcjonowania. W procesie selekcjonowania można i należy baczyć na dźwiganie poczynań i pogłębianie procesów zespalających w jednolitą całość, gruntujących od podstaw jedność rodzimej kultury. Tą umiejętnie stosowaną opieką, a nie narzucanemi zgóry wzorcami, można skutecznie i trwale przyczyniać się do tęższego ukształtowania wartościowej jednolitości kulturalnej.

O ile w stosunku do procesu twórczości kulturalnej i jej jednolitości zadania polityki mają raczej charakter opiekuńczy, o tyle znacznie szersze pole działania odkrywa się w zakresie upowszechnienia kultury. Aby wszakże słusznie określić metody tego działania, trzeba się wyzbyć dawnych przesądów w pojęciu kultury.

Według tradycyjnych pojęć o istocie kultury, wytworzonych w dobie ustroju stanowego a przejętych chętnie przez mieszczaństwo i inteligencję XIX i XX stulecia, kultura jest zespołem dóbr, niedostępnych ogółowi, dóbr t. zw. duchowych, wytwarzanych przez warstwy t. zw. wyższe. Prąd romantyzmu i hasła demokracji nie przezwyciężyły— mimo usiłowań — tego mniemania. Dodały do niego tylko wymaganie, by warstwy wyższe uznały jako swą misję szerzenie tej kultury wśród innych i obdzielanie ich w miarę możności jej skarbami. Zgodnie z temi poglądami upowszechnianie kultury stawało się popularyzacją.

Otóż hasło popularyzacji zostało dziś przez wszelką głębszą pracę oświatową porzucone. Daje ono bowiem wyniki powierzchowne, zniekształca kulturę przekazywaną, nie wzmacnia kultury wytwarzanej. Działalność oświatowo-kulturalna musi budzić zainteresowania, odkrywać odrębności grupowe i jednostkowe, stawać się pomocą w tworzeniu i dojrzewaniu. Wśród oświatowców przezwyciężony już jest przesąd, iż wszystko, co wytworzone zostało w pewnych środowiskach i co ma w nich dobrą opinję, można i należy przenosić do innych środowisk i narzucać im jako wartość i potrzebę. Ale wśród t. zw. elity kulturalnej wciąż panuje zaślepienie wobec własnych wytworów, wciąż mierzy się wszystko własnemi miarami i wciąż, jako szczyt ofiarnej działalności kulturalnej dla dobra mas, uważa się pokazywanie maluczkim i ciemnym — jeśli trzeba w odpowiedniem zmniejszeniu — tego, co się samemu uważa za wartość, bez względu na realne zapotrzebowanie odbiorców.

Dlatego, według tych nowych pojęć oświatowych, upowszechnienie kultury nie oznacza popularyzacji dzieł cenionych lub modnych wśród elity, ale znaczy budzenie własnych potrzeb kulturalnych i zaspokajanie ich w rzetelny, odpowiedni dla nich sposób. Wiążą się z tem skomplikowane zagadnienia regjonalne i warstwowe, badanie zainteresowań i zapotrzebowań. Aby zagadnienia te ujrzeć w całej rozciągłości, trzeba wyzwolić się z również tradycyjnego pojmowania kultury jako zespołu t. zw. wyższych dóbr duchowych. W rzeczywistości bowiem kultura jest pełnem życiem. W jej progi wstępuje ten, kto żyje uczciwie, a nie ten tylko, kto potrafi czytać traktaty etyczne. Należy do jej królestwa ten, kto wyczuwa piękno w widoku przyrody, w urządzeniu domu, w pieśni przy pracy i w obrzędzie, a nie ten tylko, kto wędrował po muzeach europejskich i studjował historję sztuki. Osiąga kulturę ten, kto buduje w sobie rzetelny stosunek do prawdy, do tajemnicy bytu, do myśli własnej, a nietylko ten, kto posiada wysokie wykształcenie naukowe. Żyje kulturą człowiek, który w działaniu daje wyraz miłości ojczyzny, a nietylko historyk, który zna dokładnie jej dzieje. Prawdziwa kultura buduje się i trwa w życiu codziennem każdego człowieka. W jego stosunku do bliźnich i do pracy, w jego postawie wobec narodu i państwa, w jego patrzeniu na piękno i prawdę, w jego gorliwości do kształcenia siebie samego i pięcia się wzwyż.

Pojmując w ten jedynie słuszny sposób kulturę, porzucamy fałsze dawnego traktowania kultury jako luksusowych dóbr ducha, wytwarzanych przez elitę i częściowo popularyzowanych wśród tłumu. Upowszechnienie kultury staje się wówczas zapewnieniem każdemu takich warunków istnienia. w których mógłby się rozwijać. Jest to nierozłącznie związane z polityką społeczną. Tak rozumiana polityka kulturalna staje się wielką i ważną sprawą całego narodu, a nietylko przywilejem i korzyścią elity. Staje się potężnem narzędziem budowania duchowej siły państwa i środkiem pogłębiania i rozszerzania zasięgu kultury na wszystkich ludzi i na wszystkie sprawy życia.

Ujmując sprawę w ten sposób, widzimy, iż między dyskretną opieką, roztaczaną przez politykę kulturalną nad procesem żywotności twórczej, a kształtowaniem procesu jej upowszechnienia zachodzi ścisła łączność. Im lepsze rezultaty osiągamy w tym drugim zakresie, tem mniej potrzebną staje się praca w tej pierwszej dziedzinie. Twórczość, która znajduje społeczny odgłos, nie potrzebuje opieki. Gdy zaś w życiu kulturalnem bierze udział cały naród, jednolitość rodzi się w sposób naturalny. Wszelka opieka jest zawsze wyrazem niedoskonałości poziomu kulturalnego ogółu, jest zawsze rodzajem lekarstwa, stosowanego w przewlekłej chorobie, która polega na rozwarciu się nożyc między kulturą mas i kulturą elity. Ale droga do zdrowia prowadzi nie przez nadużycie lekarstwa, ale przez takie upowszechnienie kultury, dzięki któremu staje się ono zbyteczne.

Tą właśnie pośrednią drogą służymy lepiej, choć powolniej, twórczości kulturalnej, niż bezpośredniem poparciem materjalnem i stawianiem wzamian za to wymagań. Bo wymagania administracji. choćby najbardziej słuszne, nie mają siły obudzenia talentów. Ale zapotrzebowania, gdy są realne i powszechne w pewnych środowiskach, prowokują twórców. Z rzesz, oczekujących na słowo, płynie magnetyczna siła wezwania, która budzi i c h artystę. Jego słuch odróżnia niezawodnie te wezwania, które stawia przygodnie publicysta, od tych, które, choćby nie wyrażone, są potrzebą epoki, pragnieniem pokolenia. Nie reaguje na pierwsze, ale płonie entuzjazmem w atmosferze tych drugich. Podobnie uczony pracuje najlepiej w środowisku, miłującem prawdę, a święty rodzi się wówczas, gdy powita go kult, a nie w epokach, w których towarzyszyć mu będzie śmieszność. W różnych zakresach badań ukazuje się wciąż ta sama prawda, zapoznawana w dobie wiary w zupełnie spontaniczne narodziny wartości kulturalnych, prawda o pobudzającym wpływie, jaki wywierają na twórców upowszechnione i wartościowe zapotrzebowania.

Z tego stanowiska możemy głębiej zrozumieć stawiany pod adresem współczesnej sztuki polskiej zarzut, iż „nie zauważyła" odzyskania niepodległości. Można próbować fakt ten wyjaśnić tem, iż pochłonięte walką i pracą, rozdarte wewnętrznemi sporami, zmęczone wojną i wyniszczone nędzą społeczeństwo polskie nie chciało widzieć w sztuce swej niepodległości, nie darzyło sztuki sympatją, nie miało w sobie elektryzującego napięcia wymagań. I dlatego wyjściem z tego stanu rzeczy nie będą stawiane artystom przez polityków i publicystów wezwania, ale wytwarzanie społecznej atmosfery zapotrzebowań.

Na tych podstawach, określających zasadniczo różnorodność metod polityki kulturalnej i różnorodność jej zadań, oraz jej możliwości i bezdroża. będziemy mogli zająć wyraźne stanowisko wobec stanu rzeczy w Polsce.

BOGDAN SUCHODOLSKI

[1] Siła zbrojna i siła kultury — *Pion* 16.XI 1935.

POWRÓT

Ty, który mojem zwałeś się imieniem,
Podobny do mnie jak odbicie w wodzie,
Nie nawiedzałeś mnie
Od długich lat.

Dzisiaj o zmierzchu pukasz w moje drzwi.
Zgorzkniały klęską wiary i rozumu,
Aby mnie prosić o pomoc i radę.
Cóż ci odpowiem?

Nie utoniesz w fali,
Po której kroczyły stopy
Namaszczone wonnym olejkiem.

I nie zbłądzisz w drodze,
Po której cię wiedzie
Ręka gwoździem przebita.

LEOPOLD STAFF

Z CYKLU „FRASZKI"

BAJKA

Smok wielogłowy, iże był niezdrowy,
Kłopotał się, do której iść po rozum głowy.
Głowy się martwiły, głowy mówiły:
Smok tracił siły.

W rozterce chwostem walił się po bokach,
bo każda miała swą ideję smoka
i podawała innym na wyprzodki
zbawienne rady i środki.

Radził mu jeden ptaszek, utrafiając
w sedno:
— Zbądź się głów wielu, zostaw tylko
jedną. —
Lecz biedne głowy, mimo dobrych chęci.
nie zgadły, która której ma kark skręcić.
I w niepewności, tu się kończy fraszka,
Pożarły ptaszka.

WŁADYSŁAW SEBYŁA

NIEZNANA IMPROWIZACJA ADAMA MICKIEWICZA

W sierpniu i wrześniu 1823 r. wskutek zarządzeń Nowosilcowa nastąpiły masowe aresztowania wśród studentów uniwersytetu wileńskiego, podejrzanych o należenie do tajnych stowarzyszeń Filomatów i Filaretów; w listopadzie uwięziono Mickiewicza i Tomasza Zana. Aresztowanych osadzono pod strażą w sześciu klasztorach wileńskich.

Pomimo surowych warunków więźniowie zbierali się w celach, komunikowali sobie szczegóły aresztowania i śledztwa, przypominali szczęśliwe chwile beztroskiej przeszłości, śpiewali „jamby“ i pieśni filareckie, niekiedy nawet przy „butelindzie“ wina z dodatkiem sera, chleba i jabłek. Ten nastrój, napoły poważny i smutny, napoły wesoły i żartobliwy, odtworzył z właściwą sobie wiernością Mickiewicz w trzeciej części *Dziadów*.

W wesołości szczególniej celowali: Antoni Frejent i Feliks Kułakowski („Chociaż serce pęka, Feliks będzie wesoły i będzie piosenka“). Niezrównany w dowcipach Kułakowski, naprzekór więzieniu, pisywał ucieszne wiersze, jak np. *Objawienie się butelki z winem czyli Apocalipsis w kozie*, gdzie przedrzeźniał przekłady Jana Wiernikowskiego z greckiego. Nie poddawano się zniechęceniu, owszem, za przykładem Zana uważano więzienie za „soczewkę do zgromadzenia myśli, światła i ciepła“. „Zamieniliśmy — pisał Filomata Kazimierz Piasecki — klasztor głuchy, posępny i niemy w ożywioną pieśniami i śmiechem salę“.

Mickiewicza ogarnęła również w tym czasie potężna fala improwizacji. Oprócz utworów poważniejszych, najczęściej dostosowanych do okoliczności (*Na Nowy Rok*, *Do Aleksandra Chodźki*, *Do A. Suzina*, *Basza*, *Zdrowie Filaretek*, *Z powodu wysyłania Filaretów na linję kaukaską)*, chętnie też komponował wiersze i pieśni żartobliwe, najczęściej przy akompanjamencie gry Frejenta na flecie. „Razu jednego — opowiada Odyniec — Frejent, przekomarzając się poecie, zaczął przyśpieszać tempo, w nadziei, iż śpiewaka zmitręży, i że ten też ciągle zmieniając i skracając miarę wierszową, a treść dalszą do grajka stosując, bez tchu już prawie nareszcie, zwycięską improwizację swoją zakończył jednosylabowym wierszem: Dość!“

Zgromadzenia więzienne ożywiły się po ukończeniu śledztwa, kiedy znaczną część aresztowanych wypuszczono na wolność, pozostałych zaś wolno było odwiedzać. Pozostający na swobodzie schodzili się też często w prywatnych mieszkaniach.

Wśród śpiewanych podówczas okolicznościowych pieśni żartobliwych najbardziej była popularna następująca, zaimprowizowana przez kilku autorów na wzór śpiewu burszów niemieckich, a zastosowana do ówczesnych wydarzeń wileńskich i osób, biorących udział w procesie filareckim:

Weselmy się, koledzy, dopókiśmy w kozie!
Tu nam płynie czas bezpiecznie,
Kiedy na świecie zło wiecznie,
Jak na złym przewozie.

Niech żyją Moskale i ich pan łaskawy.
Pijmy na cze ć Konstantyna,
I cała carska rodzina
Niech używa sławy.

Niech żyją despoci! Niech żyją królowie,
Ministry i senatory,
I ich służalcze dwory—
Niech im służy zdrowie!

Głupi nad naukami rozum tylko suszy,
Niech zaginie ród Polaków!
Wiwat stary pan Korsaków!
Wiwat długie uszy!

Bierz djabli historję i prawne nauki,
Wiwat Kontrym, co żył z cicha,
I rektor, co nas wypycha,—
Niech żyją Pińczuki!

Bierz djabli akademję z jej profesorami,
Niechaj światło czart zabierze;
Wiwat sowy, nietoperze,—
Lepiej żyć durniami.

Niech żyje komisja do śledzenia klubów,
Wiwat Bajkow, Nowosilców,
I kochanka tych opilców,
Wiwat księżna Zubow!

Niech kursują bumażki, żydkowie i winko,
Niech żyje nasz pan Szłykow,
I najlepszy z sowietników,
I zacny Botwinko!

Niech żyje policja, wiwat pan Krukowski!
Niech żyje każdy szpieg,
Każdy zdrajca, każdy zbieg!
Wiwat Królikowski, wiwat pan Jankowski!

Powyższa pieśń znana jest w różnych warjantach i była w latach 1824—1830 zmieniana i uzupełniana, zależnie od okoliczności, w których ją śpiewano. Wspomniany w niej „Konstantyn“ — to w. ks. Konstanty; „Korsakow“ — gubernator wileński; „Kontrym“ (Kazimierz) — adjunkt uniwersytetu wil., mason i cichy działacz społeczny; „rektor“ — prof. Józef Twardowski; „Pińczuki“ — zausznicy Twardowskiego, który pochodził z Pińszczyzny; „Bajkow“ (Leon) — dyrektor kancelarji Nowosilcowa; „Księżna Zubow“ — Tekla z Walentynowiczów, żona Platona Zubowa, późniejsza hr. Szuwałowa, matka Pawła Szuwałowa, w 1894—96 r. gen.-gubernatora warszawskiego; „Szłykow“ (Piotr) — policmajster wil.; „Sowietnik“ — radca gubernjalny Wincenty Ławrynowicz; „Botwinko“ (Hieronim)—prokurator; „Krukowski“ i „Królikowski“ — funkcjonarjusze policji wileńskiej; „Jankowski“ (Jan) — zdrajca Filaretów.

Oznaczone kursywą strofki „w czasie samego śpiewu zaimprowizował Adam Mickiewicz“. Wiadomość tę, wraz z całym przytoczonym wyżej tekstem, podaje wychowaniec uniwersytetu wileńskiego, Michał Czarnocki, w swym rękopiśmiennym „Dzienniku“ pod datą 20 listopada 1824 r., na podstawie relacji Filarety Ottona Ślizienia oraz brata Tomasza Zana, Stefana, który tę pieśń w obecności Czarnockiego śpiewał. Świadectwa powyższe ustalają zatem Mickiewicza, jako autora dwóch strof tej satyrycznej pieśni filareckiej.

HENRYK MOŚCICKI

KURSA W BŁOCIE



Juljan Ursyn Niemcewicz

„Nietylko Tacyta, Swetonjusza nam potrzeba, by opisywał brzydoty (naszego wieku)“—gniewał się Juljan Ursyn Niemcewicz w sekretnym liście [1], skierowanym do ks. Adama Czartoryskiego. Istotnie, czasy były wyjątkowo kolorowe. Mimo powszechnej nędzy, Warszawa w latach 1820—1830 doznawała zawrotu uciech. Knajpki we Frascati cieszyły się doborową publicznością. Tutaj przecież Nowosilcow wymieniał katedry uniwersyteckie na złoty kruszec. Albo Birnbaum, drugi po Rożnieckim w tajnym wydziale, pobierał sowite okupy od nieprawnie aresztowanych. Wprawdzie i on sczezł marnie w prochowni. Pewnie mu coś podano, aby nie wydał Lubowidzkiego, Rożnieckiego i adjutanta wielkiego księcia, Kuruty. Szantaż bowiem zakrojony był na wielką skalę. Towarzyszyły mu zresztą raz po raz to wykrywane nadużycia w municypalności stołecznej, to znów niesłychane kradzieże w kwaterunkach. Sprawców jednak nie udawało się odszukać. Miał więc i z tego powodu niemało kłopotów namiestnik jen. Zajączek. Nie mówiąc już o interesach z żydkiem Nowachowiczem, którego musiał do siebie na obiad ministerjalny poprosić i jeszcze kolo siebie posadzić, aby ten zechciał łaskawie kupić namiestnikowską wódkę z Cepatówka. Zato wieczorem, „gdy zmordowany publicznemi obowiązkami zrzucił ubiór, wziął na siebie ulubioną mundurową polską wołoszkę i zasiadł do partji wiska, wtedy bez wyboru wchodzili do niego rzadko zacni i szlachetni, więcej nikczemni i podli, którzy się jak do zaszczytu do partji jego cisnęli“ [2]. Wtedy Jerzy Okołow, prezes izby obrachunkowej, popularna „trąba wielkomiejska“, pieczeniarz, plotkarz i tchórz, a przedewszystkiem intrygant, niewybrednemi konceptami bawił jenerała. Obok Okołowa „drugorzędny bufon“ Lewiński, karykaturki i komedjanci Poletyło, Grzymała oraz grubas Czarnecki—tworzyli kółko lichych dowcipnisiów, wulgarnych biesiadników namiestnikowskiego pałacu.

¹ Adam Czartoryski: *Żywot J. U. Niemcewicza*, list z 30 grudnia 1823 r.



Mikołaj Nowosilcow

Tymczasem prawdziwym dowcipem bawiła się ulica. Gmin zaciskał pasa, jeździł na karuzelach i powtarzał, śmiejąc się w kułak, złośliwe, tętniące życiem paszkwile. Zjawił się bowiem wreszcie Swetonjusz naszych czasów. Jest nim oczywiście Niemcewicz. Jak z procy wyskakują z pod jego pióra cięte, sarkastyczne pamflety, bajki, wierszyki. Oto jeden z celniejszych strzałów, *Oda* [3], świetnie charakteryzująca rządzących. Zaczyna się od pytania, rzuconego „szlachetnej Klio“, kogo obierze bohaterem piosenek.

Ach, pierwszym będzie pewnie twym wyborem
Czerwony Zyzak słodko zyzowaty,
Co garniec rumu rano i wieczorem
Spełnia w Frascati.

Czy wolisz nucić, jak Adonis nowy
Czerwone rumem podniósłszy swe czoło,
Wziąwszy za ręce Żandry i Baykowy,
Pląsa wokoło.

Ach! patrz już leci jak kurnos spieniony,
Nimfa z Nalewek ucieka i krzyczy,
A on, im bliższy, bardziej zapalony,
Parzcha i kwiczy.

Już ją zapędził do cienistej groty;
A gdy się sprośną lubieżnością poi,
Zawyły wilki, zamiauczały koty—
Na czem świat stoi.

Po Zyzaku Nowosilcowie przychodzi namiestnik—Stary Zając, dopominając się „drżącemi usty“ o kochanego tłustego kalwina—Okołowa.

Ach, już go niema—głosem pełnym trwogi—
Ktoś mu z boku odpowiada;
Już w niebo wzięty, zasiadł między bogi,
Pieczeń zajada.

Ale się pociesz z tej tak wielkiej straty;
Niech smutek czoła twojego nie kryje.
W całym swym blasku kwitnie Zyzowaty
I Pępuch [4] żyje.

Zającu, tyś jest klęsk naszych początek,
Z ciebie się utkał nieszczęść naszych wątek;
Tyś się stał, idąc targowiczan torem,
Podłości wzorem.

Sprawiedliwości podrzutek nikczemny,
Co wszystko święte oddechem swym niszczy,
Jak między gwiazdy księżyc w nocy ciemnej—
Stasio [5] — błyszczy.

Za nim ty idziesz, jak burak czerwony,
W Zyzowatego liberji na grzbiecie—
Brzydki Szaniawski: w rynsztoku zbłocony,
Plugastw pomiocie.

Dzielny Rożniecki, pilny w swym zawodzie;
Hetmanie szpiegów czekasz nowych Cydów,
Szkolnej młodzieży okrutny Herodzie,
Meduzo żydów.

Ty, gdy kto twego nie zakupi zdania,
Dusze chrześcijan i izraelitów
Ślesz bez dekretu i bez przekonania
Do Karmelitów.

Postrzeż się, muzo! Przebóg, jaka zgroza!
Przestrój twą lutnię; cóż ta cierpkość znaczy?
Nie wiesz co jeszcze okropność i koza,
Śpiewaj inaczej.

Mów, że Rożniecki jest naszym Alcydem!
Z czystości duszy Wisus Scypionem!
Z sprawiedliwości Zyzak Arystydem!
Baykow—Katonem!

Śpiewaj, a nikt się temu nie zadziwi,
Że Polska nasza pływa w obfitości,
Że wszyscy, będąc wolni i szczęśliwi,
Płaczem z radości!

² Kajetan Koźmian: *Pamiętniki*, III, 138.
³ Bibljoteka Ord. Zamojskich, rkps. 39 A.
⁴ Prof. Henryk Mościcki w *Tygodniku Illustrowanym*, 1922, str. 107: „Pępuchem“ nazywał Zajączek zaufanego przyjaciela, wojewodę Czarneckiego, znanego z wybrednych gustów gastronomicznych.
⁵ Minister Stanisław Grabowski.

Tyle rządzącym.—Drugi cios, jaki zadał Niemcewicz, skierowany był w stronę społeczeństwa. I tutaj bowiem nagminnie poczęły się panoszyć złe obyczaje. Jeśli kiedy, to właśnie w tych latach zastraszająco rosły szeregi służalców, szpiegów i karjerowiczów wszelkiego pokroju. Przecież to na nich spływał deszcz nagród pieniężnych, orderów i wywyższeń. Stąd „krzyżyki tak zagęszczone, że już nie mieć żadnego staje się dystynkcją“.

W tę ślepą, zdezorjentowaną moralnie masę uderza poeta niezwykle sugestywną, artystycznie skończoną bajką *Kursa w błocie* [6]; cytujemy ją w całości:

Każdy wie, chociaż nie bardzo uczony,
Że Kalligula szalony,
Chcący okazać, jak Rzymian szanował,
Konia swojego konsulem mianował.
Lecz to niedosyć; wieści nam podają,
Że uczony Abbé Maio
Odkrył nieznaną część dziejów Swetona,
Gdzie nowa dziko ć jest nam przywiedziona
Cezara tego: po dobrej ochocie—
Dla konsulów, znacznych panów,
Dla wszystkich nawet dworzanów
Wyznaczył kursa w błocie.
Rzekł: stało się, w jednem mgnieniu oka
Kałuża gęsta, głęboka
Ku temu była wybraną.
Przez publiczne edykta wiedzieć wszystkim dano,
Iż ci, którzy się w błocie najgłębiej zanurzą,
Choć przez to głupich oburzą—
Tak godny czyn ów pięknej zapłaty—
Otrzymają pretorstwa, nawet konsulaty.
Na odgłos taki, chciwy chlubnej Chwały
Wystąpił Senat, Rycerstwo, Lud cały.
Już stanęli u szranków, po lewej, po prawej,
Bulle, preteksty, pyszne antyklawy.
Sam Kalligula z drugiej strony błota
Siedział, trzymając w ręku wory złota.
Dały znak trąby, wraz mały i duży
Z zadartą głową z największym zapałem
Rzucili się do kałuży.
Ci lecą kłusem, owi lecą cwałem.
Już jeden woła: jam wlazł po kolana,
Patrzcie, jak cała szata ma zbryzgana;
Drugi, co jeszcze doskonalej brodzi,
Krzyczy: mnie kałuży po piersi dochodzi.
Trzeci, gdy pewną nagrodę już tuszy,
Wrzeszczy: ja w błoto wlazłem aż po uszy.
Podlejsza tłuszcza, co już ledwie sapie,
Jak może tak się po kałuży klapie.
Kończy się zawód spodlonego bydła.
Wyłażą wszyscy, jak gdyby straszydła,
Od stóp do głów zabryzgani,
Zapoceni, zasapani;
Stawają rzędem, czekając nagrody.
Lecz Kalligula tak się ozwie wprzódy:
„Senacie, Ludu, wy co mię słyszycie,
Wy wszyscy, co się ustawnie żalicie,
Że ja, że August, dziad mój znakomity,
Zniszczyli wolność Rzeczypospolitej;
Że nie widzicie jak tylko tyranów;
Ach, patrzcie dzisiaj na tych tu Rzymianów!
Czyliż Juljusze, dzielne Scypiony,
Paulus Emilius, surowe Katony,
Te praw ojczystych obrońcy i stróże
Wleźliby kiedy w tę brzydką kałużę?
Każdy, gdyby śmiał podłość wykazać,
Wolałby umrzeć niż się wstydem zmazać.
Patrzcież, dzisiejsi wnukowie odrodni
Sąż czyny swemi praw wolności godni?
Wszak widzieliście, z tego tylko hardzi,
Który z nich błotem obryzga się bardziej.
Widzicie głupców, jak ich tu jest wiele:
Świetność na barkach, a brudy na czele!
Niech mym przestrogom Rzym będzie powolnym:
Kto się zrzekł wstydu niegodzien być wolnym!“

Ale stosunki zasadniczo uległy zmianie dopiero po wybuchu powstania. Wtedy powie woźny cenzury: „nie dbam już o protekcję, na polu bitwy w tańcu z Samodzierżcą tam teraz nasze gratyfikacje, nasze ordery!“ A tymczasem „kursa w błocie“ w coraz większej są cenie...

„Kończę — pisze J. U. Niemcewicz do Adama Czartoryskiego —bo się żółć burzy... Bądź zdrów, Wasza Książęca Mość, aby choć jedna gwiazda w tej opłakanej nocy świeciła...“

EDWARD ASSBURY

⁶ Bibljoteka Ordynacji Zamojskich, rkps. 1053.



Józef Zajączek

POWSTANIE LISTOPADOWE W POWIEŚCI A. BRONIKOWSKIEGO

Parafrazując słowa Mickiewicza o ojczyźnie, śmiało powiedziećby można, że cała nasza literatura romantyczna zrodziła się z jednego słowa: „powstanie“. Pierwszy poryw skutego kajdanami niewoli narodu, tworzący przełom w politycznem i kulturalnem życiu Polski, natchnął liryków do Tyrteuszowej pieśni, dramaturgów uderzył tragicznemi możliwościami walki ducha z przemocą. Nie stało jednak Polakom objektywnego spokoju do szerokiego, epickiego ujęcia czynu, którego krytyczna analiza rozdzierała na nowo ledwie zasklepione rany: w szeregu współczesnych utworów o powstaniu brak zupełnie powieści. I nawet dziś jeszcze, po stu przeszło latach, mimo dzieł Gąsiorowskiego, Szpotańskiego, Kruczkowskiego, nie mamy romansu na miarę *Kordjana* lub *Warszawianki*.

Na tem większą przeto zasługuje uwagę dzieło zupełnie dziś zapomnianego romansopisarza polsko-niemieckiego, Aleksandra A. F. Bronikowskiego (1787—1834): *Beate. Aus einer alten Chronik ohne Titelblatt* (1832—4). Sam Bronikowski, wychowany jako syn adjutanta króla saskiego na dworze drezdeńskim, jest charakterystycznym przykładem anteuszowej mocy ziemi polskiej. Młody oficer pruski, wstydzący się może pokryjomu swego pochodzenia, w zetknięciu się z rodakami poczuł się Polakiem, synem ciemiężonego narodu i poszedł walczyć o wolność Ojczyzny. Zrazu w 4-tej Legji Nadwiślańskiej, potem w sztabie generalnym 2-go Korpusu Armji, bierze udział we wszystkich prawie bitwach i potyczkach na zachodnim froncie i awansuje szybko na szefa szwadronu. A gdy gwiazda Napoleona zagasła, wraca z powrotem do nowoodzyskanej Ojczyzny i służy jej jako major w świeżo uformowanym pułku ułanów gwardji. Dopiero szykany W. Ks. Konstantego zmuszają go do podania się o dymisję. Szablę zamienia na pióro, lecz nie ustaje w pracy dla narodu. Osiadłszy w Dreźnie, podejmuje misję rozpowszechniania znajomości dziejów Polski wśród ignoranckiej i dlatego często nam nieprzychylnej zagranicy. Romanse jego, tłumaczone na wszystkie europejskie języki, zwracają na nas oczy całego kulturalnego świata. Kiedy zaś na obczyźnie dochodzi go odzew powstańczy, nie mogąc z bronią w ręku walczyć przeciw zaborcy, pisze entuzjastyczną broszurę p. t. *Wenige Worte eines Polen an seine Mitbrüder*. Z serdecznym niepokojem śledzi zdala postępy polskiego oręża, a klęska wyrywa mu z piersi krzyk rozpaczy—protestu. Tak powstała makabryczna powieść *Beate*, poświęcona analizie przyczyn upadku powstania.

Podstawą konstrukcyjną *Beate* jest fikcja: Bronikowski zmyśla znalezienie fragmentów pożółkłego rękopisu, na który natknął się, szperając w skrzyni, napełnionej bezwartościową makulaturą. Prowenjencji jego nie może jednak ustalić, gdyż urywkowi brak karty tytułowej, a manuskrypt zaczyna się in mediis rebus: *Auch begab sich in diesem Jahr*. Mimo swej ściśle określonej rodzajowości, nie posiada jednak powieść ta zewnętrznych cech kronikarskiej noweli: autor nie ujmuje swego tworzywa w ciasne ramy dat i nie archaizuje stylu, by w ten sposób uzyskać patynę starożytności. Brak jednoznacznej specyfikacji czasowej i terytorjalnej pozwala mu na baśniowe umieszczenie akcji wszędzie i nigdzie, zawsze i nigdy, na przezwyciężenie praw fizycznych czasu i przestrzeni. Widownią dwu pierwszych tomów powieści jest jakaś mała mieścina niemiecka, stolica głupstwa i zastoju, nowożytna Schicola. W tem czcigodnem miasteczku, którego ojcowie dotąd jeszcze niezmiennie za alfę i omegę wiedzy prawniczej uważają *Malleolus maleficarum*, do którego nie dotarły jeszcze echa oświeconych idei Weiera i Speego, mieszka cnotliwa Beata, wdowa po kupcu Bilsenie. Pisarz wynosi pod niebiosa jej dobroczynność, miłosierdzie dla biednych, piękność i pobożność. Pierwszy i ostatni raz w całej rozległej twórczości Bronikowskiego spotykamy się z tak subtelną ironją: autor nie stawia odrazu swej postaci we właściwem świetle, nie wydobywa jej rysów istotnych, lecz w poczuciu swej wyższości nad czytelnikiem sprowadza nas na błędne tory domysłów, każąc wierzyć w dobre serce i bezinteresowną filantropję pani Bilsen. Beata jest mistrzynią w zakłamaniu i obłudzie — udana jej świątobliwość zwodzi nietylko jej otoczenie, ale dezorjentuje też czytelników, którzy dopiero w drugim tomie nabierają pewności co do jej charakteru. Pod płaszczykiem litości i humanitaryzmu popełnia ona najstraszliwsze zbrodnie — jedne z chciwości, drugie celem zdobycia potrzebnych jej środków kosmetycznych. Bo o bohaterce tego romansu powiedzieć można to samo, co w Kleista *Kätchen von Heilbronn* mówi o Kunegundzie Freiberg: Beata jest także mozaikową robotą, na którą złożyły się wszystkie skarby natury.

Niedaleko odbiegła od tego myśl, że do tak udatnej i długotrwałej mistyfikacji trzeba pomocy szatana. Beata udaje zrazu dewotkę i zbrodnie swe spełnia z modlitwą na ustach; wkońcu jednak przechyla się szala jej przestępstw i piekło sięga po swój łup. Szatan, przybrawszy postać Nataniela Szwarca, odkrywa całą ohydę jej podwójnego życia i zmusza do otwarcia przyłbicy. Nękana wyrzutami sumienia, przyznaje się zbrodniarka publicznie do winy i zostaje skazana na spalenie. Pomoc szatana ułatwia jej jednak niepostrzeżoną ucieczkę z zamkniętego więzienia.

Brak szczegółowego sprecyzowania tła czasowego pozwala Bronikowskiemu na przerzucenie mostu przez wieki i wprowadzenie Beaty do Polski podczas powstania listopadowego. Tom trzeci powieści ma charakter całkiem odmienny od poprzednich: nie jest to już baśń o czarownicy, lecz krwią serdeczną pisana satyra na społeczeństwo polskie z lat 1830 — 31. Na sam pomysł konstrukcyjny wpłynął zapewne wolnomularski romans H. Zschokkego *Die Schwarzen Brüder*, w którym bohater przy końcu tomu drugiego zasypia, by w trzecim po latach pięciuset znowu się obudzić i odmalować stosunki w Niemczech w r. 2222. Ale szczery ból patrjotyczny ramy te wypełnił treścią nową, publicystyczną.

Jako trucicielka w orszaku wojny i moru wkracza Beata do nieznanego kraju, w którego losach wtajemniczony czytelnik odrazu pozna nieszczęśliwą Polskę, choć autor nigdzie nie wspomina jej imienia. Towarzyszą jej Szatan i jego sługa, Blondin, duch despotycznego Batuchana, których zadaniem jest wesprzeć tyrana przeciw walczącemu o swoją i obcą wolność narodowi. Powstańcy trzymają się zrazu dzielnie, idą do boju z pieśnią na ustach i nie wpuszczają do swej stolicy Szatana zwątpienia i rozłamu. W obozie nieprzyjacielskim natomiast — mechanizacja, ospałość i bezwolne posłuszeństwo samodzierżcy. Lecz po upływie kilku miesięcy, gdy znużenie i beznadziejność owładnęły żołnierzami, odbywa Beata paradny wjazd do miasta i rozpoczyna tu wraz z Szatanem deprawującą i niszczycielską działalność. W jej arystokratycznych salonach zbiera się elita towarzyska: politycy i wodzowie, a rozmowy ich dają pełny obraz stosunków.

Bronikowski nie cofa się przed bolesnem szukaniem przyczyn upadku we własnym obozie i widzi je w walce partyj, niezgodzie wodzów i obłudzie arystokracji, co niewolę przenosi nad utratę swych starych przywilejów. W salonie księżny Beaty gromadzą się przedstawiciele wrogich stronnictw politycznych i w zaciekłej dyskusji bronią swych przekonań. Jak w teatrze kukiełek zjawiają się oni na scenie — bezimienne personifikacje swych poglądów: Młody Republikanin, Hrabia, Generał i Stary Szlachcic. Pierwszą kwestją sporną jest ustrój przyszłego państwa: Młodzieniec proponuje republikę, ale myśl tę zwalcza Hrabia, reprezentant zgniłej arystokracji, i Generał, stawiający kandydaturę zagranicznego księcia na tron konstytucyjnej monarchji. Według słusznego zastrzeżenia Republikanina spory te są conajmniej przedwczesne; najbardziej palącym postulatem chwili jest natomiast zniesienie pańszczyzny, tego tysiącletniego bezprawia, wołającego o pomstę do nieba. Hrabia staje znowu w ostrej opozycji: lud, który już czasów wolności nie pamięta, przyzwyczaił się do patrjarchalnej władzy panów i jest z niej zadowolony, nie jest zresztą niewolnikiem, lecz uprawia rolę należącą od wieków prawnie do szlachty. Ważki argument przeciwstawia Hrabiemu Stary Szlachcic, przedstawiciel partji umiarkowanie-postępowej: uwłaszczenie będzie jeszcze jednym dowodem dojrzałości politycznej Polski wobec państw Zachodu, które już dawno usamowolniły swych wieśniaków. Hrabia odpowiada na to szorstko i gniewnie, że włościan swych nie zwolni, chyba pod presją prawa, bo na nim ciąży obowiązek podtrzymania blasku familji. Egoizm i prywata panów graniczą ze zdradą — wolą oni status quo, niż najmniejszy uszczerbek swych praw. Zarzuca im to popędliwy Republikanin, grożący straszliwem widmem rewolucji socjalnej i wojny domowej.

Rozłam partyj, nie mogących dojść do porozumienia, stara się Szatan wyzyskać dla swego celu: podsyca ogień nienawiści, budzi instynkty walki braterskiej i nie dopuszcza do zgody, któraby dać mogła nieszczęsnemu narodowi siłę oporu. Tak się przedstawiają oku krytyka stosunki wewnętrzne. Nie lepiej dzieje się na placu boju. Plan zaskoczenia nieprzyjaciół — bitwa pod Ostrołęką — nie powiódł się zupełnie, część wojska przeszła przez granicę, a głównodowodzący, w którym łatwo domyślić się można Skrzyneckiego, ciągle się modli i zwleka z ostateczną rozprawą, aż Pan Bóg chwyci za oręż w obronie Polaków. Niezadowolenie potęguje jeszcze bardziej Emerytowany Generał — zapewne Krukowiecki — szydzący jawnie z nieudolnych poczynań naczelnego wodza. Ambitny i chciwy władzy, pozostaje on w ścisłym kontakcie z Szatanem i uprawia grę na różne fronty: kaptuje sobie panów obietnicą zachowania prawa arystokracji i zdobywa sympatję młodzieży, głosząc pozornie radykalne hasła. Gdy wybucha powstanie ludu, Generał-Emeryt przywłaszcza sobie ster państwa, które prowadzi do upadku i wydaje wkońcu nieprzyjacielowi na łaskę i niełaskę. Gdy wróg zajmuje stolicę, Szatan uznaje swą misję za skończoną i wraz z Beatą ulatuje w powietrze. Autorowi jednak wyrywa się z piersi jęk rozpaczy: *Aber jenem Volke, wie erging es ihm? Als ob das noch einer Frage bedürfte: gefallen ist es, gefallen.*

Trzeci tom *Beaty*, nieskoordynowany artystycznie z dwoma poprzedniemi, zawiera pierwszą w literaturze obszerną i wnikliwą analizę przyczyn upadku powstania listopadowego. Bronikowski-historyk widzi je w korupcji warstw rządzących, niezgodzie fakcyj, braku odpowiedniego wodza, w zwątpieniu we własne siły; Bronikowskiemu-patrjocie racjonalne te wywody nie wystarczają, — serce jego, przepełnione bólem, pragnie innego, emocjonalnego raczej, wytłumaczenia katastrofy i znajduje je w interwencji Szatana. On, wróg wolności, nienawidzi w Polsce kolebki nieskrępowanego ducha i wysila się, by zgnieść ją w zaczątku. Samodzierżcy Rosji, którym pomaga w reakcyjnej walce przeciw postępowi ludzkości, są potomkami jego czarnego sługi, Blondina, co w preegzystencji swej był okrutnym mongolskim despotą, i jako jego wnukowie prawnie należą do piekła. Dzięki Szatanowi budzi się wśród powstańców zawiść wzajemna i niezadowolenie, narzędziem w jego ręku jest zepsuta moralnie arystokracja i zdradziecki wódz — koncepcję tę w dwa lata później tak wspaniale rozwinął Słowacki w „Przygotowaniu“ do *Kordjana*. *Wenige Worte eines Polen* zaginęły może bezpowrotnie, lecz *Beate* rekompensuje nam w całości tę stratę; przemówił w niej Polak-patrjota, a przemówił „głośno i z krzykiem“.

LUDWIK RATH

SONDY WGŁĄB

Nie jest kwestją przypadku, iż ostatnio na pierwszy plan zagadnień, związanych z naszem życiem społeczno-kulturalnem, wysunęła się sprawa konieczności harmonizowania pracy i interesów jednostki z objektywnemi celami zbiorowości państwa. Tragiczna historja Polski XVII i XVIII wieku, gdzie bezmyślność i bierność w stosunku do zadań zbiorowych zatrzasnęły nad nią wieko trumny, dziś każe szukać nowej postawy wobec zadań, jakie stawia przed Polską nasza dzisiejsza i jutrzejsza rzeczywistość. Zorjentowanie pracującej jednostki w podejmowaniu wysiłku na korzyść społeczeństwa, a nie na korzyść swego indywidualnego, prywatnego interesu — uważa się w obliczu potrzeb i warunków współczesnego życia narodu za *conditio sine qua non* rozwoju i potęgi państwa.

I słusznie. To też trafności sformułowań, wyszytych na kanwie takich perspektyw, i implikowanym stąd sugestjom w artykule Jana Szeliskiego p. t. „O kulturę społeczną“ w 42 Nr. *Pionu* nic zarzucić nie można. Ale wszystko to są tylko programy — programy bez nakłucia najbardziej chorych miejsc narodu, nerwów, uniemożliwiających krystalizację od wewnątrz, osadzania się skupionego kształtu. Wpierw bowiem trzeba zrzucić z bark nieznośny balast złej tradycji, przeorać głęboko i szeroko psychikę społeczeństwa, tkwiącego dziś jeszcze w atmosferze folwarcznej i staroszlacheckiej. Nie zdajemy sobie poprostu sprawy, ile strzępów niepotrzebnej i najgorszej przeważnie przeszłości wlecze się uparcie za nami, ile anachronizmów ma u nas ciągle jeszcze prawo obywatelstwa. Należy ogłosić wyprzedaż starych rupieci, podjąć walkę o odkłamanie polskich monsalwatów. Inaczej — wszystkie programy, choć oparte na najbardziej słusznych przesłankach, w zetknięciu z rzeczywistością nie wytrzymają próby życia. Czas najwyższy sobie wyraźnie uświadomić, iż powstanie nowych form bytowania społecznego musi w swym przebiegu być zgodne z jego istotą, że zalety i wady charakteru polskiego są zrośnięte z logiką naszej kultury narodowej, że dałyby się z niej wprost wydedukować. Nowa kultura potrzebuje nowych ludzi o odmiennych dyspozycjach psychicznych od dotychczasowych. Truizm. Zapewne — ale pozostanie on zawsze rewelacją, gdy usiłujemy zastosować go w praktyce. Niezrozumienie tej konieczności byłoby pchaniem starej słomy do nowego siennika. Mamy tego wystarczające dowody w próbach urzeczywistniania nowych cywilizacyj przez dawnych ludzi w Rosji Sowieckiej i w mniejszych rozmiarach w Niemczech i Włoszech faszystowskich.

Stwierdzenie tego faktu ma znaczenie olbrzymiej wagi. Przedewszystkiem, punkt ciężkości naszych rozważań umieścić musimy na gruncie naszej rzeczywistości i zanim zaczniemy budować koncepcję nowej przyszłości, zechciejmy zastanowić się, czy możliwe jest wdrożenie ludzi o dzisiejszej mentalności w ramy zespołowego gospodarowania, bez poruszającego do dzisiaj cały świat motoru — tego najbliższego, ciasno rozumianego interesu własnego? Oto pytanie, na które nie otrzymujemy odpowiedzi, a bez tego trudno mówić o trwałych wiązadłach nowej budowli społecznej. Również w artykule Jana Szeliskiego zagadnienie powyższe pozostaje kwestją otwartą. Spróbujmy przeto je naświetlić.

Fizjograficzne warunki Polski niewątpliwie wpłynęły w dużym stopniu na kształtowanie się właściwości charakteru polskiego. Brak dogodnych szlaków komunikacyjnych uniemożliwiał łatwą penetrację myśli i poglądów, nurtujących bohemę społeczną i artystyczną Europy. Zresztą w Polsce od najdawniejszych czasów brak było dostatecznie silnego spoidła, aby jednostki złączyć wewnętrznie do sprężystej współpracy. Rozumowano mianowicie, że napór wzajemnego egoizmu wraz z kultywowaniem zasad laissefairyzmu wpłynie na harmonję działalności społecznej. W tych warunkach — trudno się dziwić — ewolucja form ustrojowych szła w kierunku zabezpieczenia jednostce nieograniczonej możliwości swobody i własnego indywidualnego urządzenia sobie życia w szerokich ramach ogólnego ustroju prawnego. Stąd z natury rzeczy wolność pojmowano czysto negatywnie, jako brak wszelkich skrępowań, swobodę rozmachu, co w konsekwencji paraliżowało możliwość koncentracji wysiłku zbiorowego. Obok zanikającego typu rycersko-szlacheckiego począł się formować, w związku z charakterem pracy rolniczej, typ psychicznie wyrosły na podłożu atmosfery parafjańsko-folwarcznej. Ojczyzną był tu mały skrawek ziemi, a świadomość przynależności do jakiejś zbiorowości, jeśli istniała, przedstawiała się jako mętna wibracja mało plastycznych pojęć. Lata pozytywizmu przynoszą na tym odcinku pewną zmianę. Tworzy się wówczas, na wzór francuskiego, polski *le petit bourgeois* silniej już związany z interesami państwa. Niemniej jednak w życiu codziennem szerokich warstw rzeczywistym regulatywem postępowania pozostaje nadal wola ustalenia swego miejsca w życiu na podstawie niejednokrotnie sprzecznej z potrzebami zbiorowości. Stanisław Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski* jaskrawo stosunki te charakteryzuje: „Usłanie zacisznego gniazdka wbrew wszystkiemu i mimo wszystko — pisze — to był dominujący fakt życiowy, podstawowa troska. Niech tam sobie mówią co chcą, myślał p. Benet, a przecież co mam to mam, *beatus qui tenet* i niema takiej rzeczy, z którejby rozsądny człowiek nie mógł ulepić sobie malutkiej, skromniutkiej ale pewnej karjery. Gdziekolwiek gniazdko można usłać, ściele je: na kominie fabrycznym, na wieży kościelnej, na strażnicy ideowej — wszystko jedno. Byle ów dobrobyt, dobrobyt fikcyjny, nie został zachwiany. On jeden jest niewątpliwy. Ten świat — to najszczelniejszy z izolatorów; na dnie duszy, gdy się w nim wyrosło, pozostaje zawsze coś, jak przypuszczenie, że to wszystko jest wymyślone — cała ta Europa, kultura, sztuka, rozwój społeczny, że niczego tam niema a jest szczelnie zamknięty pokój, ćwierkający świerszcz i wreszcie *das ewig weibliche* polskiej bezmyślności“.

Ten stan rzeczy i dziś, oczywiście w odpowiedniem przetworzeniu, nie uległ zmianie. Tak więc niewiele dałoby się ująć z oceny Brzozowskiego rzeczywistości kulturalnej i społecznej współczesnej Polski. Wystarcza stwierdzić, że bezmyślność i bierność w stosunku do zadań zbiorowych niezłomnie strzegą nadal niepokalanej tarczy swego zwierzchnictwa. Typ Podfilipskiego, Borowieckiego czy Połanieckiego nie jest bynajmniej obcy mentalności dzisiejszego życia zbiorowego. Krótko mówiąc — w życiu społecznem jednostka oderwana od rdzenia bytu społecznego, stwarzająca w następstwie tego wokoło siebie fikcyjny świat nowej rzeczywistości, jest sama sobie bogiem i sama tego boga prorokiem. Metody pracy społecznej okresu przedwojennego głęboko zapadły w duszę narodu. Stąd ikaryzm, jako legitymacja zachowywania się w życiu społecznem, na dłuższą metę grozić może utrwaleniem choroby, brakiem trzeźwości w ocenianiu rzeczywistości społecznej. To też domagamy się zlikwidowania w Polsce ikaryzmu społecznego, jako części składowej dawno przeżytych już kształtów. Wystarcza nam twarda wola odbudowywania tego, co w

trawiącym biegu życia nieustannie się kruszy. „Istnienie narodu—powiada Renan—jest powtarzającym się codziennie plebiscytem". Istotnie, każdego dnia wszyscy swojem stanowiskiem wobec nieprzeliczonych zadań i zagadnień, które każdy dzień wysuwa—oddajemy głos za sprawą narodu lub przeciw niej. Tymczasem u nas taka właśnie świadomość zbyt rzadko znajduje kredyt. „Niema chyba narodu — pisze Józef Piłsudski — któryby w równej mierze jak Polacy posiadał wrodzony popęd do różniczkowania się bez końca, w każdej sferze działalności do atomizacji wysiłków, zwanej dla okłamania sumień szlachetną emulacją sił i czynnikiem twórczego rozwoju w narodzie". „Skłonność do sejmikowania, przeczulona refleksyjność, i hiperkrytycyzm, częsty brak instynktu karności, nieumiejętność podporządkowania własnego zdania cudzej decyzji, wyodrębnienie się w imię małych różnic—oto wrogowie niebylejacy, którzy sieją wśród nas zniszczenie". „U nas zaś panuje właśnie łatwa mobilizacja lecz równie łatwa demobilizacja, zdolność do krótkotrwałych, słomianych entuzjazmów, brak wytrwałości, uporu i charakteru w osiąganiu zamierzonych celów, pospolita zwłaszcza wśród inteligencji neurastenja i słabizna duchowa".

Jeśli do tych przykrych a nad wyraz prawdziwych rysów dodamy jeszcze śmieszne, niczem nieuzasadnione, rejtanowskie rozdzieranie szat w obronie każdej polskiej spiżarni, to doprawdy, nim ostrzem nieubłaganej krytyki nie wyprujemy gęstej tkaniny wszelakich przesądów i staroszlacheckich narowów, trudno będzie mówić o jakimkolwiek systemie, zdolnym wykrzesać z mas karną energję w walce o formy nowej kultury społecznej. Zapewne—otaczająca nas atmosfera jest ciągle i nieustannie zabarwiona uspołeczniającemi pierwiastkami, od których rozpala się działalność w czynną i twórczą siłę. Reforma szkolna oparta na idei wspólnoty i nowa Konstytucja stanowią tutaj olbrzymi krok naprzód. Ale skala aktywności współczesnej jest bardzo rozległa; obejmuje ona długą przestrzeń od obowiązkowych zainteresowań dla spraw zbiorowych do bezinteresownych dokumentacyj swoich uczuć; silniejszej afirmacji zbiorowości, ogłądanej od strony swej szerokiej podstawy.

Streszczając, powiadamy: aby głęboko i szeroko przeorać psychikę społeczeństwa, musi zaistnieć wysoki poziom ideowy. Możliwość rozkwitu nowej kultury społecznej jest dopuszczona tylko jako wynik wysokiego napięcia emocjonalnego. Nie twórzmy mglistych programów, wysuńmy raczej celе mniejsze, konkretne, osiągalne. Nie przyświeca nam oczywiście, w związku z tem, miraż społeczeństwa beznamiętnego, splecionego w idylicznej zgodzie. Przeciwnie—chcemy uderzyć w wysoki ton napięcia ideowego, rzucając hasła zgodne z terenem i w ramach rzeczywistości społecznej. Kryterjum zaś ewolucji i postępu wymaga przebudowy psychiki społecznej.

JAROMIR OCHĘDUSZKO

DWIE WYSTAWY



ANTONI MADEYSKI Autoportret

W „ZACHĘCIE"

Z dalekiego Rzymu przybył A n t o n i M a d e y s k i, najwybitniejszy rzeźbiarz polski starszej generacji, aby towarzyszyć swym dziełom, które zapełniły Wielką Salę „Zachęty".

Dzieło jego życia, oglądane w świetle 50 lat żmudnej pracy artystycznej, przedstawia się poważnie.

Madeyski urodził się w roku 1862 w majątku rodzinnym, Fośni Wielkiej, na Polesiu. Studja artystyczne rozpoczął w Krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (1883). Następnie wstępuje do Akademji Wiedeńskiej, gdzie pracuje przez 3 lata. Jako ukończony już artysta udaje się do Petersburga; pomyślnie zaczynają się tu układać warunki, przychodzą zamówienia, wzrasta uznanie; Madeyski nie słucha jednakże namów — nad Newą nie pozostaje, udaje się w podróż na Zachód.

Pociągał go zawsze Paryż; i dziś jeszcze, gdy sięga do wspomnień, odzywa się w nim nuta żalu, że się nie nad Sekwaną osiedlił, lecz w Rzymie, dokąd go autorytetem rodzinnym natarczywie wzywał rzeźbiarz Wiktor Brodzki, stale tam od wielu już podówczas lat mieszkający.

Atmosfera Rzymu nie sprzyjała z początku rozwojowi talentu artysty, męczył klimat gorący, brakło żywego pulsu współczesnej sztuki, tętniącej zawsze żywym rytmem w Paryżu.

Cuda muzeów włoskich stać się miały rekompensatą, źródłem twórczości jednak stała się nie rzeźba antyczna, zbyt „szanowna" i w doskonałości swej nieprzystępna, jak mówi artysta, ale mistrzowie wczesnego renesansu — Settignano, Della Robbia, Donatello.

W miarę upływu lat wzrastało stale uznanie obcych i wdzięczność młodych artystów Polaków, którzy przewijają się przez pracownię Madeyskiego, otrzymując od niego zawsze serdeczną i przyjazną radę, cenną fachową wskazówkę a często pomoc materjalną.

Mieszkając poza granicami Polski, utrzymuje przecież artysta stale kontakt z krajem. Wykonywa dwa wielkie pomniki na Wawel: Władysława Warneńczyka i Jadwigi. Zgodnie z tendencjami, panującemi wówczas w sztuce, pod wpływem długich rozmów z prof. Sokołowskim, przepojonych pietyzmem dla zabytków, chcąc wreszcie zharmonizować nagrobki z otoczeniem katedry, tworzy je Madeyski w duchu gotyku i renesansu. W przedsięwzięcie to wkłada wiele pracy, dobiera mozolnie różne gatunki cennych marmurów kolorowych, aby osiągnąć wrażenie barwności — uniknąć jednostajności i ubóstwa.

Twórczość Madeyskiego zamknąć można w ramach kierunku realistycznego odtwarzania natury i przetwarzania jej w duchu idealistycznego symbolizmu.

Przyszłego wytrawnego portrecistę zapowiada już praca pierwsza *Sebyła* (1885); następnie realizm drobiazgowy, rezultat bezpośredniej obserwacji modela, przebijający z doskonałego portretu Matki, przeobraża się w realizm bardziej syntetyczny, obok modelunku szczegółów wysuwa się zagadnienie zwartości bryły i jej kompozycji (np. portret ks. Margeryty z Czartoryskich Bourbon). Realistyczna tendencja znajduje wyraz w ujęciach charakterystycznych, jak w postaci pełnej wyrazu grajka, jak wreszcie w pracy ostatniej: *Żyd w stroju rytualnym*, która bardzo ciekawie przedstawia się w odlewie bronzowym, bo dzięki cyzelacji, częściowemu złoceniu, srebrzeniu i patynowaniu osiągnięte zostają efekty nieledwie polichromiczne.

Reminiscencje idealizmu, echa romantyzmu snują się w pięknych wizerunkach na plakietach Paderewskiego (według rysunku Burne Jonesa), Chopina (pod wpływem Ary Scheffera).

Zupełnie wyjątkowe miejsce w kolekcji prac Madeyskiego zajmuje kompozycja w marmurze p. t. *Ból*. W całej pełni ujawnia się tu mistrzostwo jego ręki, wydobywającej z bryły delikatne, pełne wyrazu dłonie, subtelność niezwykła modelacji, zaznaczającej gładkość karnacji twarzy kobiecej, puszystość włosów falujących nad czołem, szorstkość materji opływającej popiersie.

Doskonałość techniki, wytrawne opanowanie rzemiosła artystycznego przebija z całokształtu dzieła Madeyskiego. Niesposób



A. MADEYSKI Ból



E. J. KANIEWSKI Krajobraz

tu omówić lub bodaj wyliczyć tych wszystkich prac, w których zaznacza się umiar i dobry smak ich twórcy.

Wystawa jubileuszowa uzupełniona została fotografjami pomników wykonanych lub ich modelami, projektami architektonicznemi, szkicami i obrazkami barwnemi.

Obok wystawy Madeyskiego interesująco przedstawiają się rysunki R o m u a l d a Z e r y c h a, który dla odpoczynku po pracy rzeźbiarskiej w ciągu 22 dni pobytu nad morzem wykonał aż 70 szkiców. Obok krajobrazów, typy charakterystyczne i fragmenty widzianych w innych wycieczkach miejscowości. Za pomocą dużej prostoty środków, zredukowania ich w większości wypadków do zwykłego ołówka kopjowego, czasem uzupełnionego kredką kolorową, daje artysta duże wyczucie formy, bezpośredniości nastroju. Kilka kresek wystarcza dla określenia przedstawianej formy. Czasem uderza niejednolitość traktowania—zbytnie opracowanie pewnych partyj (np. twarzy) i ogólnikowe zaznaczanie pozostałych.

Z przyjemnością należy podkreślić fakt, że w „Zachęcie" otrzymują „miejsce" artyści młodzi. Szereg obrazów E d m u n d a J e r z e g o K a n i e w s k i e g o świadczy o rzetelnej pracy tego artysty.

Snuje on romantyczne wizje z podniet, otrzymanych od natury w ciemnej, ciężkiej harmonji barwnej, wyobraża rozdarte piorunem drzewa, lśniące jasnemi plamami świeże ich rany, kłębowisko rozhukanego potoku przewalającego się przez pnie (*Po burzy*). Przewijają się nastroje baśniowe, motywy z Kazimierza, wszędzie widać staranie o kompozycję obrazu, o wprowadzenie zagadnień wibracji kolorów (zwłaszcza w pracach ostatnich) i faktury. Postęp w ewolucji Kaniewskiego wyraża się wyszukiwaniem obecnie trudniejszej, jaśniejszej i czystszej gamy kolorystycznej.

Zaznacza się w pracach tych pewien wpływ Kowarskiego i Pautscha.

W I. P. S.

Pierwszem wrażeniem, jakie otrzymuje widz, oglądając obrazy artystów grupy krakowskiej „Zwornik", jest pewnego rodzaju jednostajność; na jej tle dopiero, przy bliższem rozpatrzeniu się, zarysowują się różnice indywidualności. Rzepecki operuje w krajobrazach, portrecie i plenerze harmonją sino-niebieską, wplatając tony żółte i różowe; rozwiewając formę, buduje kompozycję opartą o kolor. Krcha wprowadza większe urozmaicenia tematowe (czasem nawet przeładowanie jak np. w *Pejzażu z Chartres*), cięższe barwy, zwartsze formy. Pronaszko, w portrecie zbiorowym, przykro zestawia kolor niebieski z fioletowym i różowym, w martwej naturze, znacznie przyjemniejszej jako kolorystyczne rozwiązanie, formy zanadto się rozpływają i gubią, podobnie jak w lekkich, zbyt powietrznych, bez zachowania koniecznej statyki form, pracach Gotliba. To co można tym pracom, wywierającym korzystne wrażenie optyczne, zarzucić, to brak dostatecznej wyczuwalności wagi koloru (np. *Dwie kobiety z pieskiem*); zaletę ią w wysokim stopniu posiadają natomiast obrazy Tytusa Czyżewskiego, należącego również do tej grupy. Jeźdźcy Gepperta, przesłonięci kolorystyczną mgłą, wydobywają się z tła bezwalorowo, dekoracyjnie, przybierając mocno stylizowany kształt.

Odrębnym wyrazem odznaczają się kompozycje Schinagla, który dla podkreślenia charakteru przedstawionej rzeczywistości posługuje się ciemnym kolorytem. Wśród jasnych tonów, których używa większość członków grupy, mocnym kolorytem, określoną wyraźnie formą odznaczają się martwe natury Menkesa, dekoracyjnością zaś prace Rutkowskiego, w których występuje anegdotyzm tematu.

Odpowiednikiem migotliwych powierzchni obrazów jest interesująca rzeźba Muszkieta p. t. *Kompozycja I*, wyobrażająca kobietę niosącą kosz owoców, po które sięga rączką biegnące przed nią dziecko. Niespokojna wibrująca faktura, przypominająca ujęcie impresjonistyczne, łączy się interesująco z płynnością formy w *Kompozycji II*: kobieta półleżąca bawi się z dzieckiem. Rzecz zdradza tendencje kubistyczne: uspokojenie powierzchni. Majchrzak w głowach i *Bezrobotnym* wydobywa akcenty realistyczne. Ogólnie poziom rzeźby jest wysoki.

Gdyby nie napis, oznajmiający, że w następnych salach wystawili prace swe artyści należący do „Pryzmatu", możnaby sądzić, że w dalszym ciągu mamy przed oczami prace artystów należących do poprzednio omawianej grupy.

Tutaj również uderza jednostajność, z której dopiero wyłowić trzeba indywidualne różnice ujęć malarskich. Wybija się Studnicki w *Pejzażach wiejskich* i *Ogrodzie*, bardzo sumiennie opracowanych, przypominających przez swój świadomy prymitywizm Utrilla; wyróżniają się świeżością odczucia jasne, o subtelnej gamie barwnej, gwasze Tomorowicza i jego rysunki. W martwych naturach Taranczewski usiłuje prawie że nierozpoznawalnym przedmiotom nadać charakter plam barwnych, umyślnie niewyraźnych, potrzebnych dla osiągnięcia ich gry. W tej fazie, którą trzeba traktować jako przejściową, brzmią echa surrealizmu.

Adwentowicz stara się wyjść poza rozwiązania tylko kolorystyczne krajobrazu. Wprowadza motywy figuralne, dzięki czemu wyczuwa się u niego możliwości wyjścia z dotychczasowych zainteresowań grupy. Możeby dobrze było, gdyby popróbował zaniechać fioletowości, które stale przewijają się przez jego prace. Z pośród różnych obrazów wiele jest kulturalnie malowanych, dobrze komponowanych kolorystycznie (Pękalski), zachowujących tak zwany „poziom" (Kossowski, Wodyński).

Ogarnąwszy jednym rzutem oka obie wystawy, można stwierdzić, że wrażenie jednostajności wywołane jest sugestją apodyktycznu zbiorowych założeń. Hasło rozwiązywania jedynie harmonji kolorystycznych na płaszczyźnie płótna doprowadza do zagubienia wewnętrznej treści. Sztuka ta jest jakaś bezosobista, nacechowana obawą wyłamania się z ogólnych założeń kierunku, który już poczyna dławić i krępować. Opanowanie rzemiosła artystycznego, osiągnięcie dobrej budowy kompozycji to jeszcze nie wszystko; niepodobna się obracać tylko w sferze tych zagadnień, gdyż można kiedyś osiągnąć punkt, poza który dalej już pójść się nie da.



KAROL LARISCH Autoportret

Bogaty nurt życia współczesnego mija jakby niedostrzeżony, jego odbicie w świadomości artysty redukuje się najczęściej do pięknych kolorystycznych plenerów.

Osobne miejsce w tym pokazie zajmuje wystawa pośmiertna Karola Larischa, zmarłego tragicznie na skutek katastrofy motocyklowej przed paru tygodniami. Larisch, ur. w 1902 r. w Krakowie, tamże studjuje w Akademji u prof. Pieńkowskiego a potem u Pankiewicza i Kowarskiego. Po odbyciu szeregu podróży zagranicę w r. 1932 wstępuje do grupy „Pryzmat". Na kształtowanie się jego sztuki niewątpliwie mocny wpływ wywarł Paryż. *Scènes galantes* i *scènes champêtres* Watteau przeobrażają się w demokratyczne zabawy ludowe, w pełne swoistego uroku „dancingi" na świeżem powietrzu w otoczeniu zieleni krajobrazu. W ogrodach podmiejskich, fragmentach umiłowanych przez niego krakowskich plant, rozpływające się formy impresjonizmu nabierają większej tężyzny pod wpływem obrazów Seurata. W pracach jego przebija się wpływ Aleksandra Gierymskiego, dla którego, jak się dowiadujemy z artykułu Jana Cybisa w monografji artystycznej wydanej przez *Głos Plastyków* w Krakowie dla uczczenia pamięci zmarłego kolegi, Larisch żywił wielkie uznanie.

W pracach Konrada Winklera uderza naiwny prymitywizm, ciężkie zestawienia kolorystyczne, dbałość i wysiłek idący ku kompozycji. Przez zaokrąglanie form (w niektórych krajobrazach) pragnie artysta osiągnąć jednolitość, ale wpada w nużącą oko stylizację. W portretach przebija wpływ Rousseau.

J. PUCIATA-PAWŁOWSKA

SZTUKA I ANTENA

TRZY OSTATNIE SŁUCHOWISKA

Cezar przed Rubikonem J. Ostrowskiego i Wł. Dubasa. — *Zegarek* J. Szaniawskiego. — *Obiad Brodzińskiego* T. Piniego.

W sprawozdaniu z *Cezara przed Rubikonem* wyprzedziła mnie już pani S. Podhorska-Okołów. Nie mogę pominąć milczeniem jednej jej uwagi, która jest zupełnie mylna, a ma znaczenie zasadnicze dla literatury wogóle. Twierdzi p. Podhorska, że temat został źle wybrany, ponieważ Cezar nad Rubikonem to jedna chwila, to decyzja intuicyjna, bez hamletowskich rozmyślań.

Zupełnie mylny pogląd i na tego rodzaju chwile i na ich znaczenie dla literatury. Tak może przed wojną zapatrywano się na czyn, który pisano przez wielkie C, kiedy było w modzie psioczenie na inteligencję za to, że niby nie chce czynu, kiedy przyszło *Wesele* itd. Dziś znów psioczy się na inteligencję z innych powodów; że przechodzi do „sanacji", że popiera faszyzm itp. Namysł, wątpliwość, wahanie się, chęć ujęcia spraw głębiej od pojęć polityków-rębaczy, — oto co się zarzuca inteligencji po staremu.

Oto co o decyzjach pisze... ich znawca, Marszałek Piłsudski (cytuję z *Marcholta* nr. 4):

„Byłem człowiekiem, który fizycznie choruje, gdy decyzji powziąć nie może, który śpiesznie wszystko na bok odkłada, by mieć przed sobą najprostsze rozstrzygnięcia: „tak" lub „nie", i który wtedy, gdy „tak" lub „nie" powiedzieć sobie nie może, wybiera sobie trzecie rozstrzygnięcie: „odłożyć".

„Praca psychiczna, która daje decyzję, jest jednym z najważniejszych procesów, gdyż jest robiona w niebezpieczeństwie, w niepewności, w ciągłem wikłaniu się w sprzecznościach".

A więc i on się wahał, wikłał w sprzecznościach, fizycznie wtedy chorował, odkładał, — i nie bał się przyznać do tego, on autentyczny świadek! *Obstupui*, gdy to czytałem, — a jednak to takie naturalne, takie psychologiczne, rozumiało się samo przez się. I właśnie tylko inteligencja wytwarzała sobie legendę o czynie i że to jest tak: raz, dwa — pif, paf!

Gdyby zaś odrzucić kompleks przeddecyzji i decyzji jako temat, odrzuciłoby się znaczną część literatury, zwłaszcza dramatycznej. U Szekspira nietylko Hamlet — o którym chyba już się nie utrzymuje, że jest neurastenikiem, — nietylko Hamlet debatuje nad sobą i swoim czynem, ale także Henryk IV, Brutus, Makbet, Ryszard III. Ich monologi to są właśnie te *au ralenti*, które niebacznie potępia p. Podhorska. A nie mówię już o dramaturgach nowszych, którymby można zarzucić, że swój rozkład woli przenoszą na swoich bohaterów (Konrad w *Wyzwoleniu*). Dramat jest właśnie miejscem, gdzie można to, co w życiu dzieje się szybko, co nas zaskakuje, czego nie rozumiemy, — ujrzeć w świetle wyższego sensu, historycznego, psychologicznego, metafizycznego. A cóż dopiero powieść! *Ulysses* Joyce'a dzieje jednego dnia opisuje tak długo, że trzeba czytać cały miesiąc. I takich powieści mamy mnóstwo. *Au ralenti* — to jest zasadnicza deformacja w poezji.

Ale nawet i w życiu te sprawy tylko pozornie dzieją się szybko — pifpaf. Cezar, zanim stanął nad Rubikonem, z pewnością oddawna już w duszy rozwiązał te możliwości, które go uczynią wrogiem swych przyjaciół. Gromadziło się to w nim na raty, podświadomie i świadomie. Autorom wolno takie procesy komasować; wzamian za niezgodę z zegarkiem, uzyskują zgodę z prawdą wewnętrzną.

Słuchowisko Szaniawskiego *Zegarek* podobało się swoją kameralnością. Temat jest wprawdzie wzięty jakby ze starej czytanki szkolnej (p. t. Niesłuszne podejrzenie, pamiętam takie opowiadanko), ale zato popularny. Gdy Nałkowska i Ostrowski „podchodzą" (już się nareszcie nauczyłem tego wyrażenia) do swoich słuchowisk od strony dramatu, słuchowisko Szaniawskiego jest raczej inscenizowaną nowelą[1]. Doskonale, właśnie nowa próba. I podobnie jak Nałkowska chciał on wydobyć pewne przemilczenie, opuszczenie: tam czujemy, że narzeczony już do tej odratowanej kobiety po jej szczerej spowiedzi nie wróci, tu domyślamy się gry uczuć w sercu byłego ucznia zegarmistrzowskiego, gdy widząc rozpacz swego dawnego szefa po stracie żony, postanawia nie wykonać zemsty, z którą przyszedł, i nie wyjawić mu, że nie on ukradł zegarek lecz ona. Poświęcenie, jakie podobne mamy i w *Przepióreczce*, tylko że Żeromski w II akcie otwiera — *au ralenti!* — cały jego mechanizm, a w III pokazuje już tylko cyferblat, u Szaniawskiego ofiara jest zakonspirowana zupełnie. I jeszcze drugie przemilczenie, z perspektywą diaboliczną: zegarmistrz pójdzie — domyślamy się — na grób swej żony i opowie jej o spotkaniu z dawnym uczniem, w ten sposób ostatnia scena rozgrywa się już w wyobraźni, po audycji.

Czy to jest „kameralność"?

Po wysłuchaniu *Zegarka* odbyła się u p. Hulewicza miła pogawędka, w której się zastanawiano nad możliwościami radja, *ex re* prób dotychczasowych. P. Terlecki wyłuszczał różnicę między „mechanistami" a „logistami" (może lepiej: logosistami), obstając za tymi drugimi, jako obrońcami słowa, to znaczy: treści. Zauważyłem, że „mechaniści" (lepiej może: akustycy), usiłujący wydedukować „istotę" słuchowiska radjowego z dźwięku, z głosu, dzielą się na dwie grupy: jedna interesuje się radjem jako zagadnieniem akustycznem i kultywuje szmery, jej ideałem jest np. jakaś Symfonja wielkiego miasta (Bohdziewicz), druga interesuje się sposobem wygłaszania słów, np. p. Felsztyński zarzucał wykonawcom *Zegarka*, że trzymali się na najniższym tonie, co ponoś robiło wrażenie ponure.

Akustykom przyniósł *Zegarek* subtelne potwierdzenie ich tezy, gdyż moment akustyczny odgrywa w nim dużą rolę. Jesteśmy u zegarmistrza, chodzą i biją zegarki, wtem przez ulicę jadą wozy z węglem i tłumią ciszę — w tym hałasie, ukryty w nim, wchodzi złodziej i kradnie zegarek.

Ale i treściowcy mieli swój udział. Tych podzieliłbym na dramatystów (*Noce Teresy*, *Rubikon*) i kameralistów (*Zegarek*). Kameralność — to jest: cicho, pst, szept, sam na sam. Radjo — powiadają kameraliści — odwołuje się do samotności słuchacza, radjo jest pasem ratunkowym wobec różnych S. O. S. Ale w takim razie i wiersze, i nowela, i powieść, czytane w samotności, zaspokajają równie dobrze, a może i lepiej, potrzebę kameralizmu. I nie można też zignorować momentu kolektywnego w oddziaływaniu radja, a to jest moment bardzo antykameralny. Ta świadomość, że tego, czego słucham, słuchają równocześnie tysiące. Przy książce zapomina się o tem. I... głośnik! I ta rodzina przy stoliku, i ten stosunek: „oni" tam gdzieś „nadają". Nie, z tą samotnością nie jest tak dobrze. Słuchacz jest uwiązany w centrali na sznurku. Nie rządzi nią tak jak książką, którą może zamykać i otwierać dowoli. Wyrzucić albo schować pod poduszkę. Nie, niema to jak książka! (Imaginuję: dialog między anasupraheteroultradyną a książką).

Mojem zdaniem ciężko będzie wydębić dla muzy radjowej, jako jedenastej (po filmie), dyplom i awans na Helikon. I film i radjo wydają mi się tylko derywatami sztuki literackiej wogóle. I zanim teoretycy wyjaśnią sobie, w czem tkwi „istota" radja, przyśrubuje się do głośnika telewizor i nowej muzie na gwałt wsadzi się oczy, tak jak dziesiątej muzie (filmowi) wsadzono język. Przemysł i jego rozkazy jeszcze raz zakpią sobie z teoretyków. (Tytuł artykułu: Śmierć muz przez przemysł. Uoczenie zamiast oślepienia przyczyną śmierci — wspaniały paradoks współczesny!)

Słuchowisko prof. Piniego *Obiad Brodzińskiego* dobrze spełnia swoje zadanie raczej pedagogiczne: zainteresować radjotów postacią i utworami Brodzińskiego. Ze względu na ten cel układ jego można nazwać nawet zręcznym. Ale co się tyczy formy: przez cały czas słuchania zadawałem sobie pytanie, jak autor rozwiąże sytuację; czy ci co goszczą Brodzińskiego, nie dając mu poznać, że wiedzą, kogo mają przed sobą, zdradzą się ostatecznie czy nie? Oczywiście, zgodnie z przekazaną anegdotą, wszystko się na końcu wśród serdeczności wyjaśnia. Gdyby Szaniawski miał to do roboty, może gospodarze nie zdradziliby się aż do końca, Brodziński zmiarkowałby, że oni go znają i że go wciągnęli w poczciwą pułapkę, ale żeby im nie psuć zabawy, udawałby, że się na tem nie poznaje, i wyszedłby, zachowując pozornie incognito, napięcieby się nie rozładowało, lecz pozostałoby w akumulatorach jeszcze bardziej napięte.

KAROL IRZYKOWSKI

[1] Słusznie p. Terlecki (*Pion* nr. 44) porównał *Zegarek* z *Kamizelką* Prusa. Sprawa skupia się wokoło rzeczy, nie osób, właśnie cecha noweli. Przypominam teorję „sokoła w noweli" opartą na noweli Bokacjusza *Sokół*.

PANI MARJA DĄBROWSKA A MUZYKA W RADJO

Samorzutne i bardziej zasadnicze poruszanie spraw polskiej radjofonji na łamach pism codziennych i perjodyków przez wybitne jednostki naszego świata artystycznego, muzyczno-literackiego, jest u nas rzadkością.

Poza szczupłą garstką krytyków-fachowców, piszących systematycznie, niejako z urzędu, o pewnych specjalnych zagadnieniach, nie słychać w prasie naszej głosów outsiderskich, głosów przedstawicieli muzyki czy też literatury, ujmujących bądź to całokształt działalności naszej radjofonji, bądź też sprawy poszczególnych jej działów w sposób syntetyczny, lub też pod jakimś specjalnym kątem widzenia.

Spotkać się tu można natomiast częściej z utyskiwaniami radjoabonentów-malkontentów, skarżących się słusznie czy niesłusznie na najprzeróżniejsze krzywdy, które im się dzieją: a to że „za dużo muzyki poważnej", że „dość mamy tych durów i molli, chcemy nareszcie usłyszeć coś wesołego — do słuchu", albo że „speaker mówił najpierw po francusku, a potem dopiero po polsku", że „podczas obiadu muzyka powinna być taka, a przy kolacji owaka" etc. etc.

Są to przeważnie uwagi przygodne i dość nieistotne.

Pojawienie się więc na łamach *Pionu* (Nr. 44) artykułu *W sprawie muzyki w radjo*, pióra tej miary pisarki, co Marja Dąbrowska — stało się dla osób interesujących się stroną artystyczną zagadnień radjowych wydarzeniem ze wszech miar godnem uwagi, zwłaszcza że w sprawach muzycznych zabrała tu głos literatka, której kontakt z muzyką był raczej zawsze, sądząc z jej enuncjacyj, tylko kontaktem laika.

Zdawaćby się mimo to mogło, że pani Dąbrowska podejdzie do szeregu zagadnień muzycznych polskiej radjofonji w sposób oryginalny, czy też specjalnie wnikliwy, wnosząc przez to pewne nowe spostrzeżenia i stawiając konkretne i dobrze skonstruowane wnioski; tymczasem ta „przyjazna polemika", utrzymana w tonie zresztą zniewalająco szczerym i całkowicie pozwalającym wierzyć w życzliwy stosunek autorki *Dni i Nocy* do Polskiego Radja, stała się w rezultacie właściwie (niech mi to pani Dąbrowska wybaczy) tylko powtórzeniem i rozszerzeniem, literacko doskonale sformułowanem, utyskiwań pewnego gatunku radjoabonenta-malkontenta.

Pani Dąbrowska, pisząc o muzyce w programach radjowych, popełnia błąd, który jest często również błędem zawodowych muzyków, zabierających głos w tej sprawie: rozpatruje szereg zagadnień pod bardzo ograniczonym kątem widzenia, nie pogłębia problemów i nie chce spojrzeć jasno istocie sprawy w oczy, ograniczając się do sądów, niezawsze dość skontrolowanych, opartych przeważnie na bardzo ograniczonej ilości przesłanek.

Pod tym względem artykuł pani Dąbrowskiej zawiera niejako syntezę pewnego s p o s o b u podejścia do muzyki radjowej, niestety dość ogólnie u nas rozpowszechnionego, i jako taki zasługuje w pełni na rozpatrzenie.

Nie będzie to bynajmniej polemika; chciałbym poprostu na marginesie uwag pani Dąbrowskiej rzucić nieco światła na szereg zagadnień muzycznych, zwykle przemilczanych i nie branych zupełnie pod uwagę przy krytykowaniu programów P. R., zagadnień niezwykle istotnych i niestety dość przykrych, których poruszenie konieczne jest dla jasnego stworzenia sobie obrazu „prawdziwej" muzycznej rzeczywistości radjowej.

Zarzuty pani Dąbrowskiej dadzą się sformułować właściwie w dwóch punktach:

1-o Że programy muzyczne P. R. idą po linji najniższych gustów publiczności, a co zatem idzie, że muzyka poważna jest tolerowana jako ustępstwo na rzecz pozorów przyzwoitości.

2-o Że niepowetowaną stratą dla miłośników muzyki, jest zerwanie kontaktu radja z Orkiestrą Filharmonji Warszawskiej.

Na wstępie chciałbym zapewnić panią Dąbrowską, że z muzyką poważną tak źle jeszcze w P. R. nie jest, a sądząc z treści 1-go punktu tych zarzutów, nasuwa mi się myśl, że pani Dąbrowska poprostu nie czyta programów radjowych i słucha muzyki „na ślepo" i niesystematycznie, nie kierując się przytem żadnym ogólniejszym planem, żadną metodą.

Radjo, niestety, nie jest książką, którą można otworzyć zawsze i znaleźć w ściśle określonem jej miejscu to, na co w danej chwili ma się ochotę; programy radjowe wymagają świadomego podporządkowania się rozkładowi godzin w nich zawartemu, a ktoś, kto słuchając radja „na chybił trafił", nie znajduje właśnie tego, coby znaleźć pragnął, postępuje jak osobnik, który pragnąc odbyć podróż w pewnym kierunku, nie zaznajomiwszy się uprzednio z rozkładem jazdy, wsiada do pierwszego lepszego pociągu, poczem jest głęboko rozżalony na dyrekcję kolei, że zajechał w zupełnie mu nieodpowiadającą okolicę.

Ta z gruntu wadliwa metoda przypadkowego łapania odcinków programowych — audycyj radjowych, jest, sądzę, jednem z najobfitszych źródeł żalów i niezadowoleń radjosłuchaczy. Gdyby pani Dąbrowska spojrzała bezstronnie na muzyczny program P. R. i gdyby zadała sobie tyle trudu, by przejrzeć go starannie, znalazłaby z pewnością wiele bardzo audycyj, mogących ją żywo nawet zainteresować i reprezentujących muzykę poważną z najlepszej strony i w najlepszym gatunku. Nie będzie to ani muzyka zła, ani nudna, ani dziesięciorzędna, jak twierdzi pani Dąbrowska, ale muzyka naprawdę interesująca, podana w sposób przemyślany, a bardzo często przygotowana i wykonana przy wielkim nakładzie pracy i kosztów, poprostu nie stojącym w żadnej proporcji do oddźwięku, jaki może znaleźć u lwiej części radjosłuchaczy, którzy wzamian za szczery wysiłek artystów i wydziału muzycznego P. R. nierzadko potrafią potem napisać, że dość mają już tych wszystkich „durów i molli".

I o ile artykuł pani Dąbrowskiej jako s p o s ó b podejścia do pewnych zagadnień jest raczej typowy dla ogółu piszących o nich radjoabonentów-malkontentów, o tyle jako treść, trzeba mu to przyznać, jest osobliwością.

Radjoabonentów, pragnących słuchać muzyki poważnej, sądząc z listów nadchodzących do P. R., jest procent minimalny, i niestety sądzę, że dobra opinja pani Dąbrowskiej o słuchaczach muzyki w Polsce jest zbyt optymistyczna.

Oczywiście, porównując programy polskiej radjofonji z programami zagranicznemi, oraz poziom audycyj radjowych wykonywanych w Londynie, Wiedniu, Berlinie, Budapeszcie, Medjolanie i t. p. z ogólnym poziomem naszych rodzimych audycyj, radjosłuchacz może się czasem zadumać nad dysproporcjami, które tu panują; może czasem chwycić nawet za pióro i napisać parę gorzkich słów pod adresem Polskiego Radja. Ale najczęściej ogranicza się on do wołania wielkim głosem, że u nas radjo nic nie warte i że to, co się u nas dzieje w tej dziedzinie — to kryminał.

Najdziwniejsze jest to, że głosy krytyki są stale wymierzone przeciwko polskiej radjofonji, której całkowitą winą ma być niski stosunkowo poziom audycyj, słabe programy i nędza ich wykonania, a zapomina się całkowicie o fakcie, że dość słabe w pewnych dziedzinach wyniki wypływają ściśle z okoliczności od P. R. zupełnie niezależnych.

Każda radjowa stacja nadawcza da się porównać do fabryki, przetwarzającej (a nie fabrykującej z niczego) nagromadzony wokoło surowiec do użytku konsumenta, a w rezultacie jakość tego przetworu stoi w ścisłej zależności od użytego surowca.

Mało kto zdaje sobie sprawę, że muzyka danej radjostacji nadawczej jest w przeważnej mierze tylko odbiciem danego środowiska muzycznego i że żadna stacja radjowa muzyki specjalnie do swego użytku sporządzonej nie produkuje.

Mało kto ze słuchaczy radja zdaje sobie sprawę, w jak ciężkich i specjalnie trudnych warunkach pracuje wydział muzyczny P. R.

Złoża możliwości muzycznych, które ma on do wyzyskania i eksploatowania, są tak szczupłe i tak gatunkowo ograniczone, że wartoby przypomnieć entuzjastom świetnych programów londyńskich, wiedeńskich i t. p. parę faktów z dziedziny naszego życia muzycznego, będących w ścisłym związku z rezultatem jakości naszych programów muzycznych.

P r z e d s t a w i e ń o p e r o w y c h w Polsce, nadających się dziś do transmitowania przez radjo, właściwie niema; poziom widowisk operowych w Warszawie jest z re-

guły niezmiernie niski, tak, iż bez przesady można twierdzić, że opery w Polsce na poziomie europejskim — niema.

Chórów, na odpowiednio wysokim poziomie stojących, mogących sprostać poważniejszym zadaniom i mających w swym żelaznym repertuarze szereg najbardziej podstawowych arcydzieł literatury muzycznej, stanowiących podstawę i rację bytu licznych zespołów chóralnych zagranicą, niema u nas również.

Zespołów symfonicznych wysokiej klasy niema także, a Orkiestra Filharmonji Warszawskiej była jedynym jak dotąd u nas rutynowanym zespołem, mogącym pretendować pod względem jakości brzmienia i techniki wykonania do miana (jeśli się kierować kryterjami europejskiemi) poziomu zaledwie tylko—przeciętnego.

Idźmy dalej. Muzyka kameralna — bardzo zaniedbana; z nielicznemi wyjątkami zespoły tego rodzaju można zaliczyć zaledwie do rzędu bardzo przeciętnych.

Dziedzina śpiewu solowego przedstawia się zupełnie rozpaczliwie; arja operowa i zewnętrzny efekt panuje tu wszechwładnie, a pieśń artystyczna, zepchnięta na szary koniec i traktowana ogólnie jako zło konieczne, kultywowana jest tylko przez nieliczną garstkę prawdziwych artystów. Poziom muzyczny śpiewaków w Polsce — to dziedzina grozy.

Poziom instrumentalistów jest u nas może stosunkowo niezły, ale i tu nawet najwybitniejszym jednostkom ciężka i absorbująca praca pedagogiczna nie pozwala na rozwinięcie wszystkich możliwości mistrzowsko-wykonawczych.

Z dziedziną muzyki lekkiej sprawa przedstawia się bodajże najgorzej. Tutaj zespołów instrumentalnych na jakim takim poziomie artystycznym jest garstka tak szczupła, że da się je poprostu policzyć na palcach jednej ręki, a co gorsza, repertuar krajowej muzyki salonowej właściwie wcale nie istnieje.

Kompozytorzy polscy naogół stronią od tego rodzaju muzyki, a produkcja przebojów tangowo-foxtrottowych należy do najgorszego gatunku muzyki tanecznej.

Jeśli pani Dąbrowska jest ciekawa, jak się przedstawia gust muzyczny szerokiej publiczności, niech porozmawia z dyrektorem którejś z krajowych wytwórni płyt, czy z księgarzem muzycznym, a przekona się, że publiczność nasza pod względem muzycznej wybredności stoi bodajże na samym końcu wszystkich państw europejskich.

Jak można z tego krótkiego rzutu oka na stan ogólny kultury muzycznej w Polsce stwierdzić, możliwości wykonawcze w dziedzinie muzyki w Polsce są w stosunku do radjofonij zagranicznych wprost śmiesznie nikłe, a zadania, które stoją przed wydziałem muzycznym P. R., są zupełnie odmienne: znacznie cięższe i niejako twórcze.

Podczas gdy każda wielka stacja radjowa zagranicą może pełnemi garściami czerpać z bogatych możliwości muzycznych, które ma nagromadzone wokoło siebie, podczas gdy ta praca, odbywająca się przytem w warunkach finansowych nierównie korzystniejszych, ogranicza się właściwie tylko do selekcji i systematycznego podania bogatego zasobu muzyki, tkwiącego w samem społeczeństwie, u nas P. R., pracując niejako w „próżni muzycznej". musi prowadzić politykę zupełnie specjalną, tworząc na każdym kroku brakujące ogniwa i inspirując artystów do współdziałania.

Fakt zerwania kontaktu P. R. z Orkiestrą Filharmonji Warszawskiej zapewne jest dla radja dotkliwą stratą, lecz usamodzielnienie się w dziedzinie muzyki symfonicznej było problemem dla tej instytucji pierwszorzędnym, a zależność od obcej orkiestry stanem nienormalnym.

Polskie Radjo, tworząc własną orkiestrę symfoniczną i popierając wydatnie szereg orkiestr prowincjonalnych, dosłownie głodem przymierających, spełniło czyn społeczny, może dla uszu przeciętnego radjosłuchacza chwilowo niezbyt atrakcyjny, ale zato o wielkiem znaczeniu dla rozwoju kultury muzycznej w Polsce.

Polskie Radjo, pracując w warunkach muzycznych szczególnie ciężkich, mając z jednej strony masę mało uświadomionych muzycznie słuchaczy, a z drugiej bardzo ograniczone możliwości wykonawcze i repertuarowe, prowadzi na niejednym odcinku pracę pionierską, której realne skutki są może chwilowo nieefektowne, ale której znaczenie w przyszłości z pewnością ocenione będzie należycie.

I dziwićby się conajmniej należało, że wobec tak ciężkich warunków pracy i wobec tak ograniczonych możliwości wykonawczych, o których wyżej wspomniałem, muzyczne programy Polskiego Radja stoją w stosunku do programów radjofonji zagranicznej na poziomie tak jeszcze wysokim i obfitują w pozycje tak pełnowartościowe, jakichby się żadna stacja europejska powstydzić nie mogła.

Ale nie każdy chce to zrozumieć i ocenić.

ROMAN JASIŃSKI

MIĘDZYNARODOWY KONGRES NAUK FONETYCZNYCH

W czasie od 22—26 lipca b. r. odbył się w Londynie II Międzynarodowy Kongres Nauk Fonetycznych. Jak wyjaśnił w przemówieniu powitalnem prof. van Ginneken z Nymegen, różnych nauk fonetycznych istnieje aż piętnaście.

Poprzedni kongres fonetyczny odbył się w 1932 r. w Amsterdamie. Już wtedy okazało się, jak pożyteczne jest wzajemne zbliżenie się uczonych, zajmujących się badaniami nad głosem ludzkim. Kongres londyński zgromadził dwukrotnie większą liczbę uczestników niż amsterdamski (blisko 250 osób) ze wszystkich części świata, nawet z krajów tak dalekich, jak Chile, Australja i Japonja. Z Polski przybyły, prócz niżej podpisanego, docentka uniwersytetu Józefa Piłsudskiego, dr. Świderska-Koneczna, i pani dr. Mitrinović, obie z Warszawy. Zapowiedziany przyjazd profesorów Benniego i Doroszewskiego nie doszedł do skutku. Wobec tak niepomyślnego obrotu rzeczy, delegacja polska ustępowała liczebnie czechosłowackiej, austrjackiej i duńskiej, nie mówiąc już o reprezentacjach Niemiec, Stanów Zjednoczonych lub Indyj.

Odczytano na kongresie 70 referatów, w tem dwa polskie. Językami obrad były: angielski, francuski i niemiecki. Pani Mitrinović odczytała swój referat po francusku, niżej podpisany po angielsku. Równocześnie odbywała się wystawa przeróżnych eksponatów fonetycznych w sześciu salach gościnnego *University College*. Referaty, wygłoszone w czasie kongresu, obejmowały bogatą skalę tematów: od fonetyki patologicznej, zaburzeń mowy, głuchoniemych, małych dzieci, a nawet zwierząt, aż do zagadnień fonetycznych twórczości artystycznej poetów. Poruszono nawet tematy, leżące poza właściwym obrębem obrad kongresu, a jednak ważne dla wiedzy o języku wogóle, jak np. mowę mimiczną ludów pierwotnych i głuchoniemych (Sir R. Paget).

Owych piętnaście nauk fonetycznych van Ginnekena można podzielić na cztery główne klasy, a mianowicie: 1° filozofja dźwięku mownego (czyli fonologja teoretyczna); 2° fonetyka eksperymentalna; 3° systematyka fonologiczna poszczególnych języków, czy to żywych i podlegających bezpośredniej obserwacji badacza, czy też martwych i dostępnych jedynie w zachowanych zabytkach piśmiennictwa; 4° fonetyka stosowana, czyli pedagogika fonetyczna i lecznictwo fonetyczne.

Kongres znajdował się pod znakiem teorji *fonemu*, stanowiącej, rzec można, zwornik całego gmachu fonologji teoretycznej. Niemal połowa wszystkich referatów była poświęcona analizie filozoficznej, psychologicznej czy eksperymentalno-fonetycznej fonemu. Zwłaszcza lingwiści czescy (Trnka, Vachek i cały Cercle Linguistique de Prague, reprezentowany także przez prof. Trubieckiego z Wiednia i prof. Bröndala z Kopenhagi) oraz duńscy (Bröndal, Hjelmslev, Uldall) usiłowali poddać pojęcie fonemu wszechstronnemu oświetleniu. Również i z Polski był zapowiedziany wykład prof. Benniego na temat „pojęcie fonemu i jego granice psychologiczne". Niestety z powodu nieobecności prelegenta nie doszło do odczytania tego referatu. Stosunek fonemu jako stałego składnika systemu językowego do warjantów, tj. do odcieni, wynikających z dźwiękowej realizacji jednego i tego samego fonemu w różnem otoczeniu, omawiali prof. van Ginneken i prof. Laziczius z Budapesztu. Van Ginneken w ciekawym referacie *Il y a plusieurs manières d'articuler correctement les phonèmes d'une langue moderne* usiłował wytłumaczyć warjanty jako zależne od typów antropologicznych. Myśl tę rozwija obszerniej niedawno wydana jego książka *Ras en Taal* („Rasa i język"). Laziczius usiłował postawić obok fonemów i warjantów, jako trzecią niezależną kategorję jednostek funkcjonalnych, t. zw. *emphatica*.

Bardzo silne wrażenie wywołał odczyt prof. Bühlera z Wiednia. W wykładzie tym, wygłoszonym z wielką swadą, wiedeński uczony roztoczył przed lingwistami perspektywy psychologiczne teorji fonemu. Według niego fonologja, a zwłaszcza teorja fonemu, stanie się w bliskiej przyszłości głównym ośrodkiem zainteresowań psychologów. Fonem bowiem jako subjektywny psychiczny niezmiennik stanowi problem o pierwszorzędnem znaczeniu nietylko dla językoznawców, lecz także, a może w wyższym jeszcze stopniu, dla psychologów.

Filozofja dźwięku mownego jest poniekąd specjalnością szkoły praskiej z prof. Trubieckim na czele, oraz duńskiej. Natomiast zainteresowania grupy amerykańskiej i w znacznej mierze także niemieckiej idą w kierunku fonetyki eksperymentalnej. Szereg referatów poświęcono aparaturze, służącej rejestracji i analizie dźwięków, lub obserwacji samych narządów mownych; aparaturę taką demonstrowano też w salach wystawowych. Zwłaszcza eksponaty amerykańskich fonetyków (Scripture, Oscar Russell, Stetson) wzbudzały zainteresowanie delegatek warszawskich; do dziedziny fonetyki eksperymentalnej klinicznej należy zaliczyć referat p. Mitrinović na temat *Les troubles respiratoires de la phonasthésie*.

Na pograniczu pomiędzy fonetyką eksperymentalną a systematyką fonologiczną poszczególnych języków poruszał się odczyt berlińskiego anglisty, prof. W. Horna, na temat „Fonetyka eksperymentalna a historja języka". Według Horna, stwierdzono w sekcji fonetycznej berlińskiego seminarjum anglistycznego fakt, że przy wysokiej intonacji angielskie *charming* przechodzi w *chorming*. Zupełnie podobne zmiany fonetyczne są znane w historycznej głosowni angielskiej, skąd wniosek, że prawdopodobnie i przyczyny były te same.

Głosownią żywych języków zajmowały się pozatem odczyty: Uldalla o fonematologji duńskiej, Tanakadatego o intonacji japońskiej, Firtha o systemach dźwiękowych niektórych języków aryjskich i drawidzkich Indyj, Baileya o czworakiej artykulacji spółgłosek kaszmirskich, Bojanusa o intonacji rosyjskiej.

Głosowni języków martwych były poświęcone dwa referaty: Czatterdżiego o systemie dźwiękowym sanskrytu i niżej podpisanego o diafonemach samogłoskowych języka koptyjskiego. Do tejże grupy należał poniekąd ciekawy wykład prof. Vendryèsa z Paryża o zagadnieniu zmian fonetycznych — np. zaniku greckiej digammy — przy stałej, niewzruszonej strukturze metrycznej poezji, przekazanej z dawnej przeszłości.

Przechodzimy do dziedziny, która, aczkolwiek niebardzo licznie reprezentowana na kongresie, jednak wydaje się niżej podpisanemu najważniejszą ze wszystkich gałęzi fonetyki, do fonetyki stosowanej w praktycznem życiu, przedewszystkiem w nauczaniu języków. Tę właśnie wartość pedagogiczną fonetyki miał na myśli prof. Filon, wicekanclerz uniwersytetu londyńskiego, gdy w swej mowie inauguracyjnej podkreślił znaczenie fonetyki jako nauki umożliwiającej ludziom różnej narodowości rzucenie mostów ponad przepaścią różnic językowych, które w daleko większej mierze dzielą narody aniżeli różnice rasowe.

O doniosłości fonetyki dla lecznictwa głosu i mowy świadczą, prócz odczytu p. Mitrinović, referaty prof. Godtfringa z Kilonji o sposobach unikania niepewnego rozpoczęcia wokalicznych nagłosów, oraz prof. Feuchtwangera z Monachjum o zagadnieniu restytucji w wypadkach afazji.

Znaczenie fonetyki dla aktorów, recytatorów i wykonawców audycyj radjowych oświetliły odczyty Miss E. Fogerty o rytmie, Miss B. Storey o stosunku fonetyki do estetyki żywego słowa, Mrs. Jane Dorsey Zimmermann o reprezentacyjnej wymowie amerykańskiej w radjo, oraz prof. Lloyd Jamesa o stopniowej standardyzacji wymowy w audycjach radjowych.

Zagadnieniom ściśle pedagogicznym był poświęcony referat d-ra Palmera z Tokjo, lingwistycznego doradcy japońskiego Ministerstwa Oświaty. Jak wynika z tego referatu, Japończycy nie widzą nic zdrożnego w tem, że trzeba się nauczyć każdego wyrazu angielskiego podwójnie, raz jak się pisze i raz jak się wymawia. Niema w Japonji ruchu antyfonetycznego, a uczeń japoński chętnie posługuje się transkrypcją fonetyczną. Zresztą sam fakt powołania wybitnego fonetyka, jakim jest Palmer, na stanowisko doradcy lingwistycznego japońskiego Ministerstwa Oświaty, które to stanowisko Palmer zajmuje od piętnastu lat, najlepiej świadczy o tem, jak wysoko ceniona jest w Japonji fonetyka.

Na inne ważne pola zastosowania praktycznego fonetyki wskazali amerykańscy profesorowie Kurath, Hanley i Kenyon. Zwłaszcza umiejętność fonograficznego utrwalania mowy zrobiła w Ameryce znaczne postępy.

Zaznaczyłem na wstępie, że inicjatorom międzynarodowych zjazdów fonetycznych zależy na towarzyskiem zbliżeniu fonetyków całego świata. Intencji tej służył dobrze ułożony program rozrywek, obejmujący demonstrację filmu *The Kings English*, przedstawienie sztuki Bernarda Shawa *Pygmalion*, przyjęcie rządowe w Lancaster House, wycieczkę parowcem do doków portu londyńskiego, i, *last not least*, niezapomnianą ucztę kongresową, urozmaiconą świetnemi [illegible] pami Daniela Jonesa, Lloyd Jamesa, Sir R. Pageta, W. Horna, Thudichuma i Palmera.

Stwierdzić należy, że pod względem towarzyskim zjazd międzynarodowy w zupełności spełnił nadzieje w nim pokładane. Jeśli chodzi o stronę naukową kongresu, to zanotować wypada niejedną śmiałą myśl, niejedno piękne osiągnięcie w szczegółach, wogóle zaś niezbite dowody rzetelnej pracy uczonych fonetyków i niewątpliwej żywotności naszej nauki.

Poznań, we wrześniu 1935 r.

MARJAN Z. AREND

TEATR

TEATR POLSKI: *Kordjan* JULJUSZA SŁOWACKIEGO, reżyserja Leona Schillera, dekoracje i kostjumy Stanisława Jarockiego, muzyka Romana Palestra.

Ten teatr Schillera, który po *Nieboskiej* i *Dziadach* realizuje teraz *Kordjana*, może bez przechwałek nazwać się monumentalnym. Nie dlatego tylko, że dzieła poetyckie ukazuje w formach ogromnych i posągowych. Również — że tak po malarsku, wyraziście je widzi. Tajemniczy „klimat" sztuki, jej poetycka „atmosfera" zostaje tu przełożona na mowę teatru: na kolor, kształt, ruch wizji plastycznej inscenizatora. Stąd wywodzi się to wyjątkowe wrażenie jedności scenicznej dzieła. Powstawanie przedstawienia jest naprawdę aktem twórczym, konkretyzowaniem w złożonym materjale teatru wizji, danej zrazu w mglistych zarysach.

Gordon Craig, nauczyciel nowoczesnego reżysera, w marzeniach o doskonałym, „czystym" teatrze przyszłości obdarzał jego twórców w pierwszym rzędzie tą zdolnością widzenia dramatu, wedle zresztą własnego talentu. Sam, ustawiając (w Teatrze Artystycznym Stanisławskiego) *Hamleta* na tle szarych zasłon, przez które w środkowem rozchyleniu przeglądała czarna noc i martwy biały księżyc, realizował swą wizję „duszy w pustce zimnej i nieskończonej". Dla *Makbeta* widział znowu „dwie rzeczy: wysoką poszarpaną skałę i ciemny obłok otaczający jej szczyt; tutaj jest miejsce pobytu ludzi okrutnych i wojowniczych; tam, siedlisko duchów; ostatecznie, chmura zniszczy skałę i duchy zatryumfują nad ludźmi..." — Trzeba przyznać, że Schiller wyszedł poza malarski symbolizm Craiga. Inscenizacją swoją objął sprawy obce czysto estetycznemu doktrynerstwu reformatora teatru. Odnalazł dla niej znowu sens wydarzeń historycznych, prawdy ludzi i prawdy idei. „Atmosfera" poetycka sztuki znalazła swój wizyjny wyraz w czarnym tłumie ludzi, ugrupowanym wśród smukłych kolumn, białych i niebieskich. Ale ci ludzie mają większe ambicje niż stanowienie plamy barwnej — chcą przemówić smutkiem swego historycznego losu, wybuchnąć skargą i gniewem poety. Sądzą z inscenizatorem, że przy wyrazistości plastycznej uda im się przemówić donośniej.

W większości scen udaje się im to doskonale. Dramat dla efektu wielkości rzucony został na dwa poziomy sceny. Tam, gdzie rozgrywa się na obu poziomach, wyrastając w górę schodami ludzi w czarnych płaszczach a wszerz rzędami białego wojska czy purpurowych orszaków, ma niezwykłą jednolitość i piękno wyrazu. Tak jest w scenach piekła, koronacji, zamachu, szpitala obłąkanych, egzekucji. Centralna scena zamachu Kordjana osiąga wielką siłę sugestji przez wyzyskanie kontrastu drobnej postaci podchorążego i ogromu budowli; orszak trumien zagradzający drogę Kordjanowi rzeczywiście budzi grozę; ten sam efekt wywierałyby ogniste złocone twarze Strachu i Imaginacji, gdyby ukazywały się rzadziej i krócej. — Tam natomiast, gdzie użyty jest tylko fragment sceny, występuje zbyt silnie architektoniczna konstrukcja, której Jarocki nie zdołał sprowadzić do brył najprostszych. Willa włoska, oznaczona przez empirowy szezlong między schodami, nie stwarzała warunków dla namiętnych uniesień, mimo całego kabotynizmu romantycznej miłości. Ten sam mankament miała „izba klasztorna", otwarta naprzestrzał. Architektura sceny, planowana w wielkich linjach dla gry tłumów, przytłaczała masą swych schodów i pomostów partje kameralne dramatu i zmuszała do nadmiernej schematyzacji dekoracyjnej. Ale i tutaj znajdował Schiller rozwiązania tak szczęśliwe, jak w scenie watykańskiej. Prawda, że sprawa tu nie wymagała sekretu. — Wątpliwości te zresztą przychodzą w kilka dni później, na przedstawieniu jest się pod wrażeniem oszołamiającem.

Pięknie — powiedzą tutaj zagorzali obrońcy praw autora w teatrze — ale przedstawienie to realizuje wizję plastyczną inscenizatora, jego artystyczne przeżycie, nie wizję poety. Rzeczywiście, *Kordjan* w tem ujęciu nie jest taki, jakim go widział Słowacki — nie taki zwłaszcza, jak go określa w scenarjuszu. Reżyser nie trzyma się zupełnie wskazówek scenicznych autora. Wolno mu to — nie pisze rozprawy filologicznej. Zagadnienie sprowadza się ostatecznie do pytania: dobrze czy też źle wychodzi na tem dzieło? Dość jest porównać np. „Przygotowanie" w realizacji i w opisie, aby zrozumieć, jak bardzo dobrze. Na scenie zobaczyliśmy w czerwonem świetle półnagie ciała szatanów, przychylonych do potężnej bryły kotła; zjawy marnotrawców rewolucji ukazywały się z pośród niebieskiego dymu. W scenarjuszu jest ciemność przerywana błyskawicami, chata Twardowskiego, skały, czarownica czesząca włosy, szatan, co to „ma płaszcz cały Woltera dziełami łatany i pióro gęsie Russa sterczy na zawoju". Przecież to jest

czysta konwencja ówczesnej romantycznej opery. Widać tu, jak dalece wyobraźnię twórców, bodaj najoryginalniejszych, wiążą utarte formy plastyczne czasu. Romantycy widzą swe sztuki przeważnie na wzór znanych im oper. Nawet nie przeznaczając dramatu do grania, urabiają go wedle przyjętych wyobrażeń teatralnych. Nonszalancja Kordjana, zjeżdżającego z Mont-Blanc do Polski na obłoku, jest tylko pozorna — ogromnie to rozpowszechniony środek lokomocji w ówczesnej operze, choć dostępny tylko istotom nadprzyrodzonym.

Bardzo dobrym Kordjanem był Wyrzykowski. Postać wyswobodził wreszcie z kabotynizmu, dał jej akcenty szczerości i prawdy. Nazbyt może „przewrażliwiony" w pierwszych aktach, w końcowych skupił się i zmężniał. Wierciński jako szatan-Doktór o wspaniałej masce wywierał istotnie wrażenie demoniczne. Cały zespół był doskonale zharmonizowany.

BOHDAN KORZENIEWSKI

MUZYKA

Dość intensywny ruch koncertowy, zainaugurowany w bieżącym sezonie, nie osłabł w drugiej połowie października.

Sala Konserwatorjum dała cztery wieczory. Z dwóch recitali śpiewaczych: Karnickiej (15.IX) i Petinoj (23.IX), bardzo ciekawych i stojących na wysokim poziomie, szczególnie drugi zasługuje na podkreślenie. Irra Petina, Rosjanka z pochodzenia, artystka Metropolitan Opera w New-Yorku, wystąpiła z obfitym ale nie przeładowanym programem, składającym się z aryj z Purcella i Haendla w części pierwszej, z pieśni Brahmsa, Bizeta, Ravela i grupy rosyjskich kompozytorów w częściach następnych. Sam program, jego historyczna rozciągłość, różnorodność stylu i rodzaju zamieszczonych utworów, pozwalał wnioskować o subtelnej kulturze śpiewaczej, łączącej w sobie zdolność do klasycznej powagi i barwnej różnorodności muzyki poromantycznej. Wykonanie utworów, jeśli nie kłaść większego nacisku na poprawno-przeciętny akompanjament fortepianowy p. E. Westmoreland, nietylko nie zawiodło nadziei, lecz dało pełne, głębokie zadowolenie artystyczne. I. Petina posiada głos, mezzosopran w zasadzie, o dużej skali, sięgający swobodnie i pełno tonów wysokiego rejestru, jak i niskich, altowych brzmień, nie załamujących się w „dziurawych" wibracjach przytonów. Całkowite opanowanie techniki „instrumentu", jakim jest aparat głosowy człowieka, pozwala tej doskonałej śpiewaczce skupić wysiłek swej inteligencji muzycznej na interpretacji utworów. Interpretacja ta była zawsze celowa, prosta i szlachetna. Wyrazista dykcja, co nie uszczuplało krąglej nośności brzmienia muzycznego głosu, wreszcie opanowana i celowa „gra" całą postawą sylwety, bez banalności operowego aktorstwa, dawały pieśniom pełną oprawę, pozwalając wybrzmieć zarówno ich stronie muzycznej, jak znaczeniowej i nastrojowej.

Trzeci z wieczorów (w kolejności chronologicznej drugi, bo z d. 22/IX), wypełniony recitalem fortepianowym p. Teofany Daneff, wypadł żałośnie. Pianistka grała Schumanna: *Etiudy symfoniczne*, *Davidsbündlertänze* i *Karnawał*. Poza koncertem fortepianowym tak rzadko słyszy się teraz Schumanna, że słuchacz „przed podniesieniem kurtyny" z przyjemnością nastawiał całą swą uwagę, by usłyszeć najwybitniejsze dzieła „nieostatniego" kompozytora śród świetnej plejady romantyków. Jednak gra p. Daneff jest jeszcze niedojrzała, brak jej opanowania technicznego, pamięciowego i wreszcie wyrobienia intellektualnej siły, potrzebnej do udźwignięcia dzieła, bez czego wykonanie staje się „odgrywaniem", zdanem na nieprzewidziane kaprysy nastrojowego podniecenia. Pani Daneff miała utwory Schumanna w palcach, ale za słabo osadzone w uchu i głowie, stąd brak dystansu, który pozwala panować nad dziełem i kształtować je w myśl powziętej zasady interpretacyjnej. Mimo wymienionych braków, bardzo poważnych, i tych, któreby jeszcze można było przytoczyć, w grze p. Daneff przebijał jednak szlachetny blask talentu, którego wydobycie wymaga jeszcze cierpliwej i świadomej pracy nad sobą.

Prawdziwą ucztą artystyczną, bez metaforycznej przesady dziennikarskiej, najważniejszem „wydarzeniem" w dziedzinie muzyki estradowej w październiku, były niewątpliwie dwa recitale Józefa Hofmanna w sali Filharmonji: pierwszy w piątek 18/IX zamiast zwykłego koncertu symfonicznego, drugi 23/X, urządzony staraniem agencji koncertowej pod dyr. Markiewicza. Na pierwszym grał Hofmann różnych autorów: Beethoven, Chopin, Skriabin, Prokofjeff, Strauss-Godowski; drugi poświęcony był całkowicie Chopinowi. Zarówno pierwszy jak i drugi wieczór stanowiły potwierdzenie tej dobrej sławy, jaką zdobył sobie Hofmann na gruncie warszawskim koncertami w przeszłorocznym sezonie muzycznym. Sala Filharmonji była pełna, przelewała się tłumem słuchaczy i bijącym od nich mocnym fluidem oczekiwania, potem zadowolenia, jaki daje nasycony entuzjazm dla sztuki. Nie myślę, by tłum ten zgromadziła osobista ciekawość dla człowieka „światowej sławy". Hofmann grał już i w tym sezonie i dał się poznać w poprzednim. Publiczność przyszła licznie, przełamując szarą zwykłość filharmonijnych wieczorów, bo miała p e w n o ś ć, niezawiedziona, że dozna wzruszeń głębokich, jakie daje bez względu na stopień wykształcenia i charakteru subjektywnych upodobań prawdziwy żywioł sztuki. Okazuje się, że Warszawa ma dostateczny kontyngent publiczności zainteresowanej muzycznie, by wypełnić salę, ale publiczność ta zarazem ma na tyle wyrobiony smak i potrzeby, że nie może jej zadowolić bierna, dobremi chęciami wypełniona ślamazarność naszego ruchu muzycznego, nie pociągają jej też puste, reklamowaną sławą wydęte wielkości. Rzetelna wielkość, rzetelna wartość znajduje uznanie. Hofmann grał na tych dwóch wieczorach z właściwą sobie powściągliwą prostotą i zarazem ujawniał bogatą pełnię dynamiki swej osobowości. Jakby wdzięczny słuchaczom za to wewnętrzne oddanie się czarowi jego sztuki, z pogodną uległością bisował wielokrotnie, hojnie rozszerzając ramy zapowiedzianego programu.

Szaro i nudno przeszedł pierwszy koncert symfoniczny z dn. 25 października. Czemu to przypisać? Mainardi, wiolonczelista o ustalonej sławie, stanowił ów haczyk przynęty i źródło zadowolenia dla publiczności. Jednak nie osiągnął celu, po sali nie przeszły gorące dreszcze. Może dlatego, że wiolonczela, jako instrument solowy, nie ma dostatecznych danych na wywołanie silnego efektu, czy to, że koncerty, pisane na wiolonczelę, wyjąwszy Haydna, należą do utworów miernych? Chociaż odegrany koncert Dworzaka jest niewątpliwie piękną kompozycją i został wykonany z nieprzeciętną maestrją. Słuchacz, z takich czy innych powodów nie porwany koncertem wiolonczelowym, miał możność rekompensaty w utworach symfonicznych o ustalonej renomie: 4 symfonji Brahmsa i *Don Juanie* Straussa, pod dyrekcją Berdiajewa. Jednak i te punkty programu nie zdołały wykrzesać ze słuchaczy ognia szczerych, żywych przeżyć. Kto tu winien? Czy orkiestra, czy dyrygent, program czy publiczność? Na podstawie krótkich doświadczeń bieżącego sezonu w Filharmonji Warszawskiej trudno rozstrzygać te pytania. Może następne tygodnie dostarczą więcej materjału do sprecyzowania sobie odpowiedzi i wykrycia bakcyla nudy, udzielającej się dość często tym, którzy wstępują pod dach Filharmonji.

Opera pod dyrekcją p. Korolewicz-Waydowej wystąpiła w drugiej połowie października z premjerą: wznowiono sędziwą *Traviatę* Verdiego. Nie wydymajmy warg pogardliwie. Verdi nie był genjuszem, ale dawał zawsze dobrą muzykę operową. *Traviata* właśnie dzięki temu, że dźwiga na sobie zgórą osiemdziesiąt lat, a posiada niewątpliwe walory operowe, mogła stać się wdzięcznem polem dla dzisiejszej teatralizacji, umiejącej tak dobrze wydobyć i unaocznić styl epoki, na nim oprzeć dominujący walor przedstawienia operowego i przez to ożywić na nowo zmurszałą sztukę. *Traviata* nadaje się do tego. Ta „muzyczka" nieskomplikowanej orkiestry, o przewadze instrumentów smyczkowych, prosta, schematyczna, ale jakże delikatna i na swój, włoski sposób wytworna, te arje i recitativa błahe w swym realizmie dramatycznym, ale tak czyste w rysunku belcanta, ta postać szlachetnej kurtyzany, przeniesiona z desek teatru Dumasa w konwencjonalne kulisy opery — wszystko to jako materjał do twórczej teatralizacji nadaje się znakomicie i takie potraktowanie nietylko stanowiłoby usprawiedliwiony artystycznie pretekst wystawienia tej opery, lecz byłoby niewątpliwie znakiem żywotności, zasługującej na gorące uznanie. W wystawieniu *Traviaty* przez Operę Warszawską tendencji takiej nie udało się zauważyć. Zapewne, taka twórcza reteatralizacja przebrzmiałego już historycznie utworu wymaga dużych wysiłków i odpowiednich warunków. Czy jednak Opera Warszawska, borykająca się niewątpliwie z trudnościami różnego rodzaju, nie może się zdobyć na to? Materjalnie biorąc, t. zn. pod względem zasobów dekoracyjno-śpiewaczo-orkiestrowych, bezwzględnie tak. Operze Warszawskiej brak jednak twórczego nerwu i reżysera o współczesnych oczach. Opera Warszawska wznowiła *Traviatę*, by na mizernem tle przebrzmiałego konwencjonalizmu mogła zabłysnąć koloraturowa gwiazda Ady Sari.

Rachunek zawodny, bo dzisiejszy słuchacz-widz, „zepsuty" maestrją przedstawień, jakie daje teatr mówiony, nie może spokojnie znosić blasku gwiazd na wątpliwej wartości tle. Z drugiej strony Ada Sari należy do tej konstelacji gwiazd, których wielkość w dużej, jeśli nie większej, mierze opiera się na kredycie „europejskiej sławy", a nie na bezpośrednich walorach śpiewaczki.

ST. FURMANIK

*

PIEŚNI PODHALA zebrał i opracował STANISŁAW MIERCZYŃSKI, ilustrowała Janina Konarska.

Od lat kilkudziesięciu inteligencja polska obcuje i przyjaźni się z ludem podhalańskim; możnaby już nawet tej zażyłości urządzić jubileusz i postawić pomnik. Dawno poznaliśmy czar ludowej poezji góralskiej i uznali góralski styl w zdobnictwie i budownictwie i nawet, po namiętnem naśladowaniu i, często, wynaturzaniu, przestajemy go, dzięki Bogu, na nizinach kultywować. Ale nie zapoznaliśmy się dotąd bliżej z pieśnią Podhala.

Motywy góralskie wprowadzają wprawdzie do swych dzieł instrumentalnych Paderewski, Szymanowski i młodzi kompozytorzy, trochę pieśni pochwycili nasi muzycy-chóraliści i zlaicyzowali je przez swe piękne, ale „normalne" harmonizacje, istnieje kilka płyt muzyki tanecznej, nagranych z inicjatywą i pod kierunkiem St. Mierczyńskiego i piękny tom *Muzyki Podhala* przez tegoż skrzętnego zbieracza wiernie spisanej, ukazały się nadto w ostatnich ośmiu latach trzy zeszyty pieśni góralskich W. Rzepeckiego w jego harmonizacji.

Jest jeszcze sprawa, która brzmi legendarnie: Przed przeszło 20 laty Juljusz Zborowski, fanatyczny miłośnik rzeczy podhalańskich, zakupił z własnych skromnych funduszów fonograf i wałki woskowe i, przy ich pomocy, zebrał wszystko co się dało z muzyki góralskiej. A potem, dla utrwalenia swego zbioru, szukał środków u instytucyj i władz naukowych przez całe lata bez skutku. A potem czekał z rozpaczą lepszych czasów, myśląc trwożnie, że wosk łatwo topnieje i najtkliwsza konserwacja nie uratuje zaklętych w wałki skarbów. W tym czasie zjawił się w Muzeum Tatrzańskiem, którego dyrektorem jest J. Zborowski, prof. Chybiński przygotowujący książkę o instrumentach ludowych i spisał treść fonogramów Zborowskiego, ale, oczywiście, oddać nie mógł w swej notacji ekspresji wykonawców, a zwłaszcza takiego natchnionego artysty jak Bartuś Obrochta. A potem... wosk stopniał i nie wygra już tego, co mogło być zachowane przez zastosowanie kosztownej metody galwanoplastycznej (na którą ani Polska uciemiężona, ani niepodległa nie znalazła subsydjum) i przeniesione na płyty.

W ten sposób cofnęły się w niepamięć bezcenne dokumenty ludowego artyzmu...

Dzięki omawianemu wydawnictwu St. Mierczyńskiego „uchodzi cało" część jego notat, w postaci 101 pieśni (i warjantów) Podhala, w autentycznem brzmieniu ich tekstu słownego i muzycznego. Jest to już bogactwo: melodje oryginalne, nieraz surowe i dziwne w swych interwalach, w swej tonalności i atonalności, zaciekawiające skomplikowaną rytmiką i niesymetrją formy; harmonizacja dwu- i trzygłosowa naprzemian, oparta na tercjach i kwintach, niby prosta i łatwa, a w rzeczywistości brzmiąca niesamowicie.

Do zalet tych zapisów należy i dokładność określeń tempa wymierzonego metronomem i podkreślenie fermatami jego elastyczności. Odczuwa się natomiast brak znaków dynamicznych i wskazówek interpretacyjnych, dla których trzebaby i warto utworzyć jakąś umowną notację.

Taksamo podniosłoby wartość dokumentalną zbioru zgrupowanie melodyj w typy rodzime i powstałe pod wpływem muzyki sąsiadów lub od nich przejęte, ale, jak mówi p. Mierczyński, zgóralizowane. Zapewne stanie się ta kwestja kiedyś przedmiotem pracy tego zbieracza lub innych uczonych w piśmie... podhalańskiem.

A tymczasem „wiedza hermetyczna" o prawdziwych pieśniach Podhala, ich dziwności i mnogości, zostaje uprzystępniona laikowi.

Książka wydana jest pięknie: w dużym formacie, na dobrym papierze, o wyraźnym druku, zwłaszcza w nutach, i ożywiona przedmową i „objaśnieniami niektórych wyrazów i zwrotów". Te ostatnie są może za skąpe; jest ich ze siedemdziesiąt, ale do setki łatwoby je było uzupełnić; co to są np.: baryle, dubina, dyna, dźwirka, kosary (wcale nie koszary!), ławicka (nie ławeczka!) porubaniec, prógować, rezucha, słowin i w. in.?

O ilustracjach p. J. Konarskiej chodzą słuchy, że artystka wykonywała je naglona terminami, zastępując w ostatniej chwili swą znakomitą koleżankę, p. Stryjeńską. Z bardzo trudnego zadania wywiązała się chlubnie, jeśli chodzi o pejzażyki i drobne winjetki, zawiodły natomiast w jej interpretacji grupy figuralne.

I jeszcze jedno zmartwienie, ale to już dla żony bibljofila, która ma układać na półkach książki nietylko wedle formatu. Dwóch rzeczy tego samego autora, o tej samej materji, obu wielkich, obu płaskich, obu albumowych (*Muzyka Podhala*, Książnica-Atlas, 1930 i *Pieśni Podhala*, Nasza Księgarnia, 1935) nie umieści obok siebie, bo się różnią... rozmiarami. Powód?... Chyba kryzys.

J. B.-B.

PRZEGLĄD PRASY

NIEZNANY BERENT. W nrze 8 — 9 *Wiedzy i życia* Jerzy Eugenjusz Płomieński zwraca uwagę na zaniedbanie analizy ideowej dzieł Berenta. „Wirtuoz formy, artysta zdystansował w nim i przelicytował głębokiego ideologa. Dotychczasowa krytyka literacka potęgowała tylko to nieporozumienie, widząc w Berencie głównie wspaniałego stylistę i „stylizatora". Trzeba go więc odkłamać z mylnych szablonów krytyki literackiej nomenklatury, która zubaża tylko istotny zasięg jego twórczego pola widzenia i fałszuje zawartość jego tworu. Trzeba nareszcie odcyfrować w całej pełni nieznane oblicze Berenta, pisarza społeczno-narodowego".

PISMO BEZ TWARZY. Takiem pismem jest *Tygodnik Illustrowany*. Niegdyś najlepsze pismo literackie w Polsce, regulator opinji kulturalnej, dzisiaj stracił swe dawne znaczenie. *Tygodnik Illustrowany* z zadziwiającą rezygnacją przyjął tę zmianę. Nie dostrzega się żadnej ambicji redaktorów; są oni zdaje się zadowoleni, że pismo nie budzi namiętności, lecz przeciwnie jest spokojne i wegetuje. Nie znaczy to, żeby poziom prac drukowanych w *Tygodniku* był niski. Wręcz przeciwnie: można w nim znaleźć niejednokrotnie b. interesujące artykuły. W każdym prawie numerze znajdują się prace oryginalne i wartościowe, co pewien czas powtarzają się nazwiska pisarzy znakomitych — a jednak pismo w całości nie zadowala. Przy czytaniu *Tyg. Ill.* odczuwa się jego bezcelowość. Niewiadomo, jakie poglądy p i s m o — nie poszczególni autorzy — reprezentuje, niewiadomo, jakie zadanie sobie wyznacza w życiu kulturalnem, niewiadomo więc, w jakim celu właściwie istnieje, bo przecież artykuły w niem drukowane mogłyby równie dobrze ukazywać się w innych pismach. *Tyg. Ill.* wzbogaca obecnie tylko ilościowo prasę kulturalną. A przecież możnaby od pisma o tak pięknej i dobrze zasłużonej tradycji wymagać więcej niż kulturalnego poziomu. Chyba, że za wolą wydawców ma *Tyg. Ill.* obecnie już tylko reprezentować znane i cenione wydawnictwo. Szkoda.

ŻEROMSKI A MIŁOŚĆ. W nr. 2 *Kameny* usiłuje p. Grzegorz Timofiejew scharakteryzować stosunek Żeromskiego do miłości i kobiety. Nie wydaje się, żeby ostateczne sformułowanie poglądów autora: u Żeromskiego „miłość — hedonistyczne wyżywanie się, kobieta — narzędzie rozkoszy" — było słuszne. Taką formułą możnaby określać ostatecznie stosunek pisarzy stanisławowskich, w szczególności Trembeckiego, do miłości, w żadnym jednak wypadku poglądy Żeromskiego. P. Timofiejew, omawiając poglądy Żeromskiego, cytuje klasyfikację miłości romantycznej prof. Łempickiego („Pojęcie miłości oznacza u romantyków przedewszystkiem miłość zmysłową, która się jednak rozrasta do rozmiarów uczucia dla wszystkiego, co pod zmysły podpada i przechodzi w sferę nieskończonościową. Ma więc teorja miłości romantycznej ten charakterystyczny wydźwięk kosmiczny"). Jak można nazywać podobne poglądy — p. Timofiejew stwierdza je u Żeromskiego — hedonistycznem wyżywaniem się, pozostaje dla nas zagadką. Chyba, że p. Timofiejew używa słów w innem znaczeniu niż to ogólnie jest przyjęte.

TŁUMACZENIA. W tym samym numerze piękne przekłady z liryki rosyjskiej Słobodnika, Jastruna i K. A. Jaworskiego. Obok nich jednak b. słabe i niedołężne tłumaczenia z liryki serbochorwackiej. Dlaczego redakcja drukuje tak słabe tłumaczenia? Przecież wnioskować z nich o liryce serbochorwackiej nie można, tem więcej zaś przeżywać ją estetycznie. Obecnie tłumaczy się w Polsce b. wiele wierszy (szczególnie z literatur słowiańskich), jakże jednak ubogi jest z tego zysk dla literatury. Obniżyły się niesłychanie wymagania, stawiane tłumaczom (proszę porównać wymagania z czasów *Chimery!*), stąd każdy „rzuca się" na tłumaczenie. Byłby już czas powstrzymać tę sztuczną „inflację" niedołężnych przekładów.

ZMARLI POECI. W *Myśli Narodowej* (nr. 45) artykuły o niedawno zmarłych poetach: Nowickim i Przysieckim. O Nowickim pisze dłuższe studjum Jan Gwalbert Pawlikowski, usiłując związać poetę z ruchem kulturalnym i społecznym lat 80-ych i 90-ych ubiegłego wieku, a więc lat zmierzchu pozytywizmu i zbliżania się neoromantyzmu. O Przysieckim pisze Jan Rembieliński. Jest dziwne, że śmierć obu wybitnych poetów przeszła w prasie polskiej prawie bez śladu. Przeważnie dano krótkie notatki, w najlepszym razie mniej lub więcej banalny artykulik. Dziwna dysproporcja, jeśli się zwróci uwagę na to, ile miejsca poświęca prasa sprawozdaniom z każdego sensacyjnego procesu sądowego lub z każdej ważniejszej imprezy sportowej.

LISTY NORWIDA. W tymże numerze podaje prof. Pigoń dwa nowe listy Norwida, dostarczające niezwykle interesującego materjału do charakterystyki wielkiego poety. Legenda, jaką stworzyli sobie o Norwidzie współcześni pisarze, jak każda legenda, jest zbyt uproszczona. O mało co nie przerobiono poety na pisarza proletarjackiego. Tymczasem Norwid historyczny, Norwid realny przedstawia się zupełnie inaczej. Ten Norwid czeka jeszcze na swego interpretatora. Listy — napół listy, napół rozprawy — będą kiedyś fundamentalnym materjałem badania naukowego. W liście pierwszym wyraża Norwid zdecydowaną antypatję do „biernej" świętości, pragnąc widzieć „żywych świętych, pełnych sił, wolnych i dzielnych, i wielmożnych, i szeroko wspaniałych". „A co Francja? co dyplomacja? co Włochy? co chorągwie ludów? — to ja nic tego nie wiem, ho nie słyszę głosów swobodnych, całych i wolnych — ideą wielką jak obraz miłości całochrześcijańskiej zbrojnych i prawomocnych — dużo tylko krwi tęgich chłopców i gnanego bydła". Drugi list— prawdziwy poemat, jedna z „przedziwności języka polskiego" — wzbogaca nietylko krytykę, ale także samą literaturę. Jest to jeden z najbardziej skomplikowanych i subtelnych poematów polskich.

W. BĄK

KRONIKA

REFLEKSJE I UWAGI

W pojęciu pewnej części naszego społeczeństwa słowo pisane dopiero wtedy staje się literaturą, kiedy reprezentuje ściśle określoną grupę czytelników o wspólnym szablonie klasowym i partyjnym. W zacządzeniu politykierskiem zdajemy się zapominać, że pewnych ogólnych wartości twórczych nie można podporządkowywać dekalogom ideowym tego czy innego stronnictwa politycznego. Do takich właśnie wartości należy nauka i sztuka. Uczony i artysta jest własnością całego społeczeństwa, bez względu na swą przynależność partyjną. C a ł e społeczeństwo ma prawo wymagać od niego świadomej pracy nad rozwijaniem i pogłębianiem talentu, on zaś może wymagać uczciwej i lojalnej postawy wobec rezultatów podjętej pracy również od c a ł e g o społeczeństwa. Niestety, tego rodzaju stosunek do ludzi nauki i sztuki nie przyjął się jeszcze powszechnie na gruncie polskim. Smutnym tego przykładem jest sprawa znanego poety proletarjackiego, Józefa Łobodowskiego. Łobodowski umiał przed kilku laty odważnie przyznać się do komunizmu, teraz—równie odważnie—zrywa z nim. Okazuje się jednak, że po parnasie polskim nie wolno chodzić własnemi drogami. Człowiek, zrywający więzy organizacyjne z partją, w której program i cele kiedyś wierzył, przestaje być w oczach przygodnych i niepowołanych sędziów pełnowartościowym człowiekiem. Kwestjonuje się nietylko jego *morale*, lecz i talent, o którym mówiło się w samych superlatywach. Bezprzykładne ataki na Łobodowskiego są smutnym sprawdzianem bezmyślnej psychozy partyjnej, jaka zakorzeniła się w szerokich masach społeczeństwa polskiego. Ciągle jeszcze wierzymy w endeków, sanatorów i komunistów, nie posiadając wiary w ludzi. Dlatego właśnie należy głęboko zastanowić się nad sprawą Łobodowskiego. Jest ona przecież znamiennem *signum temporis*.

*

Imienny index osób, odznaczonych złotym i srebrnym Wawrzynem Polskiej Akademji Literatury, zawiera obok znakomitych pisarzy i artystów szereg nazwisk działaczy kulturalnych i oświatowych. Świadczy to wymownie o zrozumieniu i ocenieniu rzetelnej i konkretnej pracy, jaką na polu kultury narodowej prowadza dziesiątki ideowych pracowników, których nazwiska głęboko winny się wyryć w pamięci społeczeństwa. Pisarz—twórca kultury staje w ten sposób w jednym szeregu z jej wytrwałym a często nieznanym szerzycielem, przenoszącym osiągnięcia jednostki w szerokie masy społeczne, będące kultury tej odbiorcami.

*

W dziesiątą rocznicę śmierci Stefana Żeromskiego nie można pominąć milczeniem jego stosunku do Józefa Piłsudskiego i zbrojnej walki o niepodległość. Z licznych wspomnień, dokumentów i relacyj ustnych wiemy o kontakcie ludzi z pod legjonowych znaków ze Stefanem Żeromskim i o wielkim wpływie, jaki wywarła na nich twórczość autora *Popiołów*.

O stosunku Żeromskiego do samego Komendanta najlepiej świadczy mało znany wiersz bez tytułu z puścizny pośmiertnej wielkiego pisarza, drukowany w *Kurjerze Porannym* z dnia 19 marca 1929 roku:

> ...Gniją wciąż w duszy złe jady
> I rozłamuje wciąż serce
> Bezsilna litość nad Tobą...
> Wre w duszy wściekłość gromady
> Wykarmiająca morderce,
> A jestem zawsze sam z sobą...
>
> Ach, zlicz już dni te plugawe,
> Na więźniów przeżyte chlebie,
> Z gardłem zduszonem rzemieniem,
> Daj zezwolenie łaskawe,
> Że czas już umrzeć za Ciebie
> Z Twojem na ustach imieniem...

Ten piękny wiersz w roku 1935 nabiera specjalnego znaczenia. Jest jeszcze jednym momentem ułatwiającym ogarnięcie i zrozumienie legendy nowej Polski, której na imię Polska Józefa Piłsudskiego.

A. CZYŻEWSKI

*

DYSKUSJA O „SOLI ZIEMI"

Staraniem Koła Polonistów S. U. J. P. odbyła się niedawno na uniwersytecie dyskusja publiczna o *Soli ziemi* Józefa Wittlina. W dyskusji tej nie wziął udziału nikt z wielkiego świata literackiego, uczestnicy jej i słuchacze rekrutowali się prawie wyłącznie z młodzieży akademickiej. I właśnie na tem polegał osobliwy walor wieczoru. Bo wiele mówiono w ostatnich latach o ważności czytelnika w życiu literackiem, ale rzadko udawało się do tego czytelnika dotrzeć i głos jego posłyszeć. Tym razem czytelnik przemówił.

Organizatorzy dyskusji podkreślili w swem słowie wstępnem, że zamiarem ich było złożyć hołd autorowi *Soli ziemi* jako artyście i jako ideologowi. Ten drugi motyw najsilniej wystąpił w przemówieniu inauguracyjnem, obfitującem w piękne akcenty liryczne. Malowało ono grozę i przełomowość doby dzisiejszej i apostolską rolę pisarza w chaosie, który nas otacza. Coprawda rola Wittlina i sens *Soli ziemi*, jako światła w ciemnościach współczesności, nie zostały określone zbyt jasno. Jaśniej przedstawili tę sprawę następni mówcy, ci jednak akcentowali raczej niedostateczność ideową powieści. Podnieśli więc, że autor zbyt daleko posunął swą solidarność z bohaterem, człowiekiem prostym i ciemnym, i przez to dał obraz rzeczywistości nieco skrzywiony; stwierdzili, że wojna to nietylko biurokratycznomilitarny aparat, ale i skutek przyczyn głębszych, społecznych, których autor nie zauważył. Zarzuty te, częściowo słuszne, realnie wniosły niewiele. Bodaj najtrafniej postawił sprawę „ideologji" ten mówca, który podkreślił inteligencki czyli „klerkowski" charakter książki Wittlina. Może niesłusznie przypisał autorowi podświadomy kult feldfebla jako człowieka czynu i... pięści (ma się w tem wyrażać inteligencki kompleks niższości), ale z dużą racją zwrócił uwagę na znamienny związek omawianego dzieła z wielką tradycją literacką i na głębszy sens tego związku.

Tradycyjny charakter *Soli ziemi* był punktem wyjścia dla przemówień, które zajmowały się artystyczną stroną powieści Wittlina. Pod tym względem *Sól ziemi* nie wzbudziła zastrzeżeń; jednogłośnym chórem oświadczyli mówcy swój podziw i zachwyt dla znakomitego dzieła. Niektórzy starali się wniknąć w szczegóły. Jeden wskazał na pokrewieństwo motywów tego utworu z motywami *Iljady*, *Odyssei*, *Boskiej Komedji*, Biblji. Drugi ujął ten problem z innej nieco strony, ze strony stylu, wskazując na osiągnięte drogą stylizacji efekty przedstawienia ironicznego.

I rzecz paradoksalna: choć organizatorzy dyskusji kładli specjalny nacisk na morał powieści (bardzo mglisty zresztą), choć większość mówców obracała się w kręgu problematyki ideowej, dosyć ciasnym w tym wypadku, w toku wieczoru samą niejako siłą prawa ciężkości dyskusja przesunęła się na tematy formalno-artystyczne. I druga rzecz charakterystyczna: przesunięciu temu towarzyszyło wyraźne niezadowolenie publiczności. Publiczność wolałaby słuchać wyświechtanych komunałów pacyfistycznych (istotnej problematyki pacyfizmu w *Soli ziemi* niema); nudziły ją np. subtelne paralele, snute między powieściami Wittlina i klasycznemi eposami. Doszło nawet do tego, że, już pod koniec dyskusji, jeden ze słuchaczy zaprotestował przeciw „zbędnemu" analizowaniu artyzmu powieści.

W sumie, mimo wszelkich zastrzeżeń, wieczór bardzo udany. Przemówienia, wygłoszone naogół przez ludzi z poza klanu recenzentów, przerastały nieraz to, co pisali o *Soli ziemi* renomowani krytycy. Dodatnim objawem był również nadspodziewany, liczny udział publiczności, zwłaszcza młodej, w imprezie tak nieefektownej (brak sławnych nazwisk na afiszu!), w atmosferze tak pozbawionej snobizmu. A z drugiej strony nasuwa się mniej przyjemny wniosek, że większość publiczności, nawet t. zw. inteligentnej, zdemoralizowana szkołą, gazetą i... modą, nie rozumie, że do istotnych zagadnień treści i zawartości ideowej dochodzi się tylko poprzez zrozumienie struktury formalnej dzieła literackiego.

L. FR.

*

MATERJAŁ NA ZJAZD UŁANÓW LWOWSKICH

W dniu 3 listopada 1918 r., w początkowej fazie walk o Lwów, uformował się w szkole im. Hetm. Żółkiewskiego przy ul. Zadwórzańskiej 1-szy patrol kawaleryjski, który, krzepnąc w siły, urósł do plutonu konnego, a potem 1-go szwadronu Ułanów Lwowskich. Rozwój swój oddział ten zawdzięcza niezrównanemu zagończykowi, odważnemu i doświadczonemu kawalerzyście — ówczesnemu porucznikowi b. armji austrjackiej — Tadeuszowi Krynickiemu. Ten wychowanek Politechniki Lwowskiej okazał się równie eksperymentowym bojownikiem, jak i świetnym organizatorem.

Dnia 5 listopada 1918 r. tuż w sąsiedztwie owych Ułanów Lwowskich, przezwanych dla zapalczywości swej „Wilkami", powstał Oddział Konny Karabinów Maszynowych ppor. Tadeusza Nittmana, Peowiaka, znanego pod pseudonimem „Michał". Żołnierzyki lwowskie ochrzcili ten oddział mianem „Lotnej Maszynki".

Oba te plutony kawalerji przeszły przez wszystkie odcinki frontu lwowskiego, biorąc udział w zmaganiach trzytygodniowych o rodzinne miasto. Walczyły bądź to wspólnie, bądź też oddzielnie, działając jako jednostka kawalerji na peryferjach Lwowa, lub na piechotę, w okopach, w walkach ulicznych. Po odbiciu Lwowa utworzono z nich obu 1-szy szwadron Ułanów Lwowskich.

W czasie krwawych i zawziętych zmagań zimą 1919 r., szwadron rozrasta się do dywizjonu, mimo poważnych strat. Szable i karabiny maszynowe Ułanów Lwowskich spotykamy w bliższych i dalszych okolicach Lwowa. Ostatnia wspólna bitwa dywizjonu — to rozgromienie Ukraińców w Wielką Sobotę 1919 r. w czasie pamiętnej batalji, stoczonej na odcinku od Sambora do Lwowa przy huku kilkuset armat, pod dowództwem ś. p. gen. Iwaszkiewicza. W ofensywie wiosennej 1919 r., mającej na celu uwolnienie reszty Małopolski Wschodniej z pod inwazji ruskiej, poszczególne szwadrony dyonu operują samodzielnie, przechodzą ofensywę aż do Zbrucza, odwrót, który zasłaniają własną piersią, oraz powtórną ofensywę, aż do rozejmu sierpniowego. Następnie niestety ten zalążek Lwowskiego Pułku Kawalerji przestaje istnieć, ułanów przydzielają do 6 P. U., „Lotną Maszynkę" do 2 P. U.

Straszne dni trwogi roku 1920 powołują do życia jednostki ochotnicze kawalerji lwowskiej w szeregach M. O. A. O. Tłumnie ze wszystkich stron zbiegają się starzy wiarusi i młodzi ochotnicy na zew ówczesnego komendanta płk. bryg. Czesława Mączyńskiego. I tak powstają: Dywizjon ochotniczy rtm. Krynickiego, Dyon karabinów maszynowych por. Nittmana, Pułk jazdy sanockiej Beliny Prażmowskiego (209), Dyon linjowy płk. Żółkiewskiego i drugi rtm. Augustynowicza. Ponadto formuje się na nowo oddział kawalerji lwowskiej pod nazwą „Tatarzy" rtm. Konstantego Dzieduszyckiego.

Ułani Krynickiego i Nittmana wchodzą w skład detachement mjr. Abrahama, bohaterskiego obrońcy Lwowa, biorą czynny udział w walkach z Budiennym w lasach radziechowskich, potem w składzie 12 D. P., by wreszcie bronić Lwowa tuż przed rogatkami od strony Zadwórza. Po pogromie armji bolszewickiej z dnia 15 sierpnia 1920 r., dokonanym zwycięską dłonią genjalnego Wodza między Wisłą a Wieprzem, ułani ochotnicy formacyj lwowskich idą w pościg za nieprzyjacielem daleko na wschód. Po rozejmie październikowym wracają w rodzinne strony, by częściowo ulec demobilizacji, częściowo zaś utworzyć jednostki armji zawodowej. W walkach tych o wschodnio-południową ścianę Rzeczypospolitej wiele się polało krwi ułańskiej, szlak ich drogi znaczyły krzyże: drewniane i te, będące skrytem marzeniem każdego prawego żołnierza — Virtuti Militari i Walecznych.

W skład wyżej wspomnianych formacyj wchodzili oczywiście przedewszystkiem rodowici lwowianie ze wszystkich sfer, chłopi i mieszczanie podlwowscy, wreszcie ochotnicy z okolic dalszych, jak Zbaraż, Tarnopol i t. p. Nie brakło jednak przedstawicieli wszystkich ziem Polski od Warty po Niemen, od Bałtyku po Karpaty. Ochotnicza kawalerja lwowska dobrze spełniła swą służbę dla Najjaśniejszej Rzeczypospolitej.

Odpowiedzi Redakcji

E. W.-W. w Tarnowie. — Wiersze Pana nie nadają się dla naszego pisma.

J. B. w Walerjanówce. — Z łaskawie nadesłanego wyboru wierszy nie skorzystamy. Oceny nie możemy się podjąć.

N. Sz. w Baranowiczach. — *Balsam życia* i inne wiersze Pana nie będą drukowane.

W. M. w Warszawie. — Wierszy *Kuszenie* i *W przeczuciu śmierci* nie wydrukujemy.

J. S. w Warszawie. — *Rapsod na śmierć Marszałka* nie będzie drukowany.

W. L. w Warszawie. — Wiersza *Mitologja* i dwóch innych nie wydrukujemy.

M. L. w Warszawie. — Wierszy *Strzaskany krzyż* i *Do mety* nie umieścimy.

REDAKCJA: Warszawa, Al. Ujazdowskie 20, telefon 9.24-00; czynna w poniedziałki, środy i piątki od godziny 18 do 19. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się.
ADMINISTRACJA: Warszawa, Al. Ujazdowskie 20, tel. 9.91-08; czynna codziennie. Prenumerata w kraju: mies. 2 zł.; kwart. 5 zł.; zagranicą: mies. 3 zł., kwart. 8 zł.
Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 groszy za tekstem; 80 groszy w tekście. Zastrz. miejsca 25% drożej. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

Redaktor naczelny: WŁODZIMIERZ ANTONIEWICZ — Wydawca: za Towarzystwo Kultury i Oświaty JAN KASIŃSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.